

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico
Español



“La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)”

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Beatriz Busto Miramontes

DIRIGIDA POR:

Dr. Juan Carlos Gimeno Martín

Madrid, 2016

A ti Antón, alá onde te encontres. Querereite sempre.

ÍNDICE

| | |
|------------------------|----------|
| AGRADECIMIENTOS | 1 |
|------------------------|----------|

| | |
|---------------------|----------|
| PRESENTACIÓN | 5 |
|---------------------|----------|

| | |
|--|----------|
| PARTE I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO | 9 |
|--|----------|

| | |
|--|----------|
| <u>CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA. NO-DO Y LA INVENCION DE LA CULTURA MUSICAL POPULAR GALLEGA</u> | 9 |
|--|----------|

| | | |
|------|--|----|
| 1.1. | OBJETO DE ESTUDIO | 9 |
| 1.2. | PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN. HIPÓTESIS Y SUBHIPÓTESIS | 14 |
| | 1.2.1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS CENTRAL | 14 |
| | 1.2.2. PREGUNTAS DESGLOSADAS Y FORMULACIÓN DE SUBHIPÓTESIS | 15 |
| 1.3. | REFLEXIÓN SOBRE CONCEPTOS TRABAJADOS | 20 |
| 1.4. | OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN | 32 |
| 1.5. | ESTADO DE LA CUESTIÓN. APROXIMACIONES BIBLIOGRÁFICAS AL OBJETO DE ESTUDIO | 33 |
| | 1.5.1. ESTUDIOS SOBRE EL FRANQUISMO Y GALICIA | 34 |
| | 1.5.2. ESTUDIOS SOBRE NO-DO Y PROPAGANDA | 42 |
| | 1.5.3. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO. MUJER, CUERPOS Y SEXUALIDAD/ES EN EL FRANQUISMO | 49 |
| | 1.5.4. LOS ESTUDIOS SOBRE FOLCLORE, FOLCLORISMO Y FOLCLORIZACIÓN | 67 |
| 1.6. | ¿POR QUÉ? JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA | 76 |
| 1.7. | BREVES APUNTES A LA ESCRITURA | 84 |

| | |
|-------------------------------------|-----------|
| <u>CAPÍTULO 2. EL MÉTODO</u> | 89 |
|-------------------------------------|-----------|

| | | |
|------|------------------------|-----|
| 2.1. | AL ENCUENTRO DE NO-DO | 90 |
| 2.2. | EL TRABAJO DE CAMPO | 98 |
| 2.3. | EL PROCESO DE ANÁLISIS | 103 |

| | |
|---|------------|
| PARTE II. CONSIDERACIONES PREVIAS A LOS MATERIALES NO-DO | 113 |
|---|------------|

| | |
|---|------------|
| <u>CAPÍTULO 3. GALICIA, FOLCLORE Y NO-DO</u> | 113 |
|---|------------|

| | | |
|------|--|-----|
| 3.1. | NO-DO, EVANGELIO SEGÚN FRANQUISMO | 113 |
| 3.2. | LA IMAGEN DE GALICIA FRENTE A LA DE ESPAÑA (O VICEVERSA) | 128 |
| 3.3. | EL CINE FOLCLÓRICO DE NO-DO | 135 |

| | |
|--|----------------|
| <u>CAPÍTULO 4. EL CONTEXTO DE LAS NOTICIAS</u> | 141 |
| 4.1. NO-DO: TEMÁTICAS Y ARGUMENTOS | 141 |
| 4.2. DOCUMENTOS ANTERIORES Y POSTERIORES A LA NOTICIA: CONTEXTO IMPRESCINDIBLE EN SU COMPRENSIÓN | 147 |
| 4.3. LA DURACIÓN DE LOS MATERIALES A TRAVÉS DEL TIEMPO | 149 |
| 4.4. ENTRE DOS AGUAS: INMUTABILIDAD VERSUS MUTABILIDAD | 159 |
| 4.4.1. EL AÑO EN EL QUE NACE NO-DO, 1943 | 160 |
| 4.4.2. LA IGLESIA Y LA MORAL | 163 |
| 4.4.3. LA DESCONFIANTE APERTURA DE LOS AÑOS SESENTA | 164 |
| 4.5. EL RELOJ EN EL NO-DO | 170 |
| <u>CAPÍTULO 5. LA GALICIA QUE BAILÓ EN EL NO-DO</u> | 175 |
| 5.1. COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA | 187 |
| 5.2. EDUCACIÓN Y DESCANSO Y LAS DEMOSTRACIONES SINDICALES | 193 |
| 5.3. LOS “OTROS” | 199 |
| PRESENTACIÓN DEL ANÁLISIS SIMBÓLICO DE LOS ESTUDIOS DE CASO | 209 |
| PARTE III. EL PODER DE ESTADO EJERCIDO A TRAVÉS DEL FOLCLORE | 213 |
| <u>CAPÍTULO 6. VII CONSEJO NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA. NOTICIARIO 6 (1943)</u> | 217 |
| 6.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 223 |
| 6.2. LA LOCUCIÓN | 241 |
| 6.3. SANTIAGO, EL MEDIEVO Y EL TEMOR A LOS CUERPOS | 242 |
| <u>CAPÍTULO 7. EL CAUDILLO EN GALICIA. NOTICIARIO 18 (1943)</u> | 247 |
| 7.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 256 |
| 7.2. LA LOCUCIÓN | 268 |
| 7.3. LA LEGITIMACIÓN: EL BAILE POPULAR | 269 |
| <u>CAPÍTULO 8. EL VIAJE DE LOS COROS Y DANZAS A ARGENTINA. NOTICIARIO 291 B (1948)</u> | 279 |
| 8.1. EL ÍTEM MUSICAL | 300 |
| 8.2. EL ORIGEN DE LA NOTICIA Y LA ACOGIDA DE LOS MEDIOS | 301 |
| 8.3. “LA MUJER ES EL MENSAJE” | 318 |
| <u>CAPÍTULO 9. EN EL ESTADIO BARCELONÉS. III DEMOSTRACIÓN SINDICAL. IMAG N 800 (1960)</u> | 345 |
| 9.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 362 |
| 9.2. LA LOCUCIÓN | 373 |
| 9.3. LA SARDANA DE LA “UNIDAD” | 380 |

PARTE IV. EL PODER Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA A TRAVÉS DEL ESTEREOTIPO. EL *GALAIQUISMO* 385

CAPÍTULO 10. GALICIA Y SUS GENTES. AYER Y HOY DE LAS TIERRAS MEIGAS. DOC BN(1951)

| | |
|--|-----|
| | 399 |
| 10.1. LA REUTILIZACIÓN DEL “GALICIA Y SUS GENTES” EN OTROS MATERIALES | 415 |
| 10.2. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 416 |
| 10.2.1. LA BANDA SONORA: EMILIO LEHMBERG RUIZ | 416 |
| 10.2.2. LOS ÍTEMS TRADICIONALES | 425 |
| 10.3. LA LOCUCIÓN. EL <i>GALAIQUISMO</i> Y LA PALABRA COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA DE DOMINACIÓN | 443 |
| 10.3.1. EL USO <i>DA LINGUA</i> Y DE LOS “GALEGOS ILUSTRES” | 444 |
| 10.3.2. LA INVENCION DE LOS DIÁLOGOS: LA EXTRAÑA VIZ DE LOS “SIN VOZ” | 449 |
| 10.3.3. LA LOCUCIÓN QUE ACOMPAÑA LOS ASPECTOS MUSICALES | 455 |
| 10.3.4. LA ADJETIVACIÓN DEL DISCURSO <i>GALAIQUISTA</i> | 458 |

PARTE V. EL PODER, EL FOLCLORE Y LA ECONOMÍA DE MERCADO 465

CAPÍTULO 11. AIRES DE MI TIERRA. DOC COL (1958) 485

| | |
|---|-----|
| 11.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 488 |
| 11.2. LA LOCUCIÓN | 498 |
| 11.3. LOS AIRES CAMBIAN | 501 |

CAPÍTULO 12. PARADORES DE TURISMO. IMAG N 1152 (1967) 507

| | |
|---|-----|
| 12.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 521 |
| 12.2. LA LOCUCIÓN | 529 |
| 12.3. LA GALICIA YÉ-YÉ | 534 |

CAPÍTULO 13. GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA. DOC COL (1971) 537

| | |
|---|-----|
| 13.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 541 |
| 13.2. LA LOCUCIÓN | 552 |
| 13.3. “GALICIA ETNOTEMÁTICA” | 557 |

CAPÍTULO 14. GASTRONOMÍA GALLEGA. NOTICIARIO 1736 A (1976) 561

| | |
|---|-----|
| 14.1. CUESTIONES RELATIVAS A LO MUSICAL | 564 |
| 14.2. LA LOCUCIÓN | 571 |
| 14.3. PARADORES Y LA EXPERIENCIA TURÍSTICA DE LO MEDIEVAL | 576 |

CAPÍTULO 15. LA HUELLA DEL PASADO EN EL PRESENTE 587

| | |
|---------------|------------|
| ANEXOS | 619 |
|---------------|------------|

| | |
|---|-------------------|
| <u>ANEXO I. CATÁLOGO COMENTADO DE MATERIALES SOBRE COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA</u> | <u>621</u> |
|---|-------------------|

| | |
|---|-------------------|
| <u>ANEXO II. CATÁLOGO COMENTADO DE MATERIALES SOBRE EDUCACIÓN Y DESCANSO Y LAS DEMOSTRACIONES SINDICALES</u> | <u>661</u> |
|---|-------------------|

| | |
|---|-------------------|
| <u>ANEXO III. CATÁLOGO COMENTADO DE MATERIALES SOBRE LOS OTROS</u> | <u>701</u> |
|---|-------------------|

| | |
|------------------|------------|
| APÉNDICES | 769 |
|------------------|------------|

| | |
|----------------------------|-------------------|
| <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | <u>769</u> |
|----------------------------|-------------------|

| | |
|--|-------------------|
| <u>DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO</u> | <u>789</u> |
|--|-------------------|

| | |
|--|-------------------|
| <u>ABREVIATURAS Y ACRÓNIMOS</u> | <u>795</u> |
|--|-------------------|

| | |
|--|-------------------|
| <u>RELACIÓN DE FOTOGRAMAS NO-DO</u> | <u>797</u> |
|--|-------------------|

AGRADECIMIENTOS

Hay una verdadera infinidad de personas a las que quiero agradecer su aportación, ayuda, consejo y apoyo. Unas son profesionales, otras compañeros y compañeras, otros y otras forman parte del universo personal pero cada uno de ellos y ellas han hecho posible también este trabajo.

En primer lugar quiero dar mi agradecimiento más sincero al personal de la Filmoteca Española por el esforzado trabajo que hacen cada día para los que investigamos allí. Gracias a Trinidad del Río por su eficacia, buen humor, y sentido de la responsabilidad. Sin su excepcional trabajo el visionado de los materiales hubiera resultado mucho más complejo. A Margarita Lobo por su ayuda en la localización del personal NO-DO y por compartir su experiencia conmigo. A José Luís Fernández por su amabilidad y sus conversaciones. A Cristina Bernáldez y a Luís Galuche por su genial trabajo y por su rapidez en el copiado de los materiales NO-DO. A Almudena Gil y a Miguel Ángel Martínez por su ayuda inestimable en la biblioteca de Filmoteca.

En segundo lugar gracias a muchos y muchas profesionales de la Universidad Autónoma de Madrid. A Joaquina Labajo por todo el apoyo y consejo que me ha dedicado en el DEA y por haberme dado claves para que la tesis pudiera madurar como lo hizo desde aquel primer trabajo de investigación. A Begoña Lolo porque siempre me hizo sentir mi propia capacidad de llevar a cabo este proyecto, aunque fuese por caminos diferentes a los que todos y todas esperábamos en un primer momento. A Juan Ignacio Robles Picón por haber creído en mi trabajo y en mí misma a pesar de que no siempre haya sido posible llevar a cabo otros proyectos adelante, por haber compartido trabajo de campo conmigo con su cámara y su hombro; recordaré siempre esa experiencia. A Victoria Checa por su tremenda eficiencia, rapidez y cordialidad a la hora de resolver problemas administrativos. Y por supuesto, a mi director de tesis Juan Carlos Gimeno Martín a quien adoro y el que siempre me ha animado a continuar, a mirar hacia delante, a no rendirme a pesar del peso de los años, a comprender con paciencia mis procesos de agobio, por haberme dado

Agradecimientos

independencia para enfocar este trabajo a mi manera, por tantas largas conversaciones que abrían lugares de reflexión en el análisis que no se hubieran producido de no ser por él.

A mis dos centros escolares, espacios en los que desarrollo mi actividad docente cotidiana y que se han visto afectados en tantas ocasiones por mi trabajo de investigación. Gracias a Sara Dominguez y a Pilar Garea por haber comprendido lo importante que era este proceso para mi, tanto a nivel académico, como profesional, como intelectual, y por haber tenido paciencia cuando ha afectado a mis responsabilidades laborales. A cada uno y cada una de mis compañeras de trabajo por haberme preguntado con interés qué tal iba el proceso, por haberme animado a continuar y por haberme cubierto en ocasiones, liberándome de trabajo para que yo pudiera dedicarle horas y horas a la escritura. Y a Felisa Carrera por haberme apoyado y permitido ver a través de ella lo importante que era para mi el hacerlo.

Gracias también a decenas y decenas de profesionales que me han ayudado a interpretar, reconocer, analizar, aclarar tantas y tantas cuestiones relativas a la música tradicional y folclore en Galicia. Gracias a María Iglesias por ayudarme a diferenciar las fórmulas más folcloristas del baile, a Roberto Rama por estar abierto a mis consultas sobre la interpretación instrumental de la gaita, a Xan Ferrás por ser amigo y compañero de batallas folclóricas y folclorísticas y por haberme ayudado tantas veces a localizar repertorio y a Alberte Calvo, Marcos Varela y sobre todo Antonio Vilar de Pana Raiada por haber puesto a mi servicio su increíble enciclopedia mental de piezas y piezas que forman parte del repertorio musical en Galicia y que a mi se me escapaban tantas veces. A Patricia Cupeiro por haberme aportado tan generosamente tanta información al respecto de su tesis sobre Paradores y de tantas otras cuestiones relativas a la “tesis doctoral”. A María Viña por haberme ayudado a organizar toda esta escritura para que la apariencia exterior embellezca el contenido interior. Al profesor Rafael Tranche por haberme aconsejado con NO-DO, por haberme dirigido hacia informantes que habían sido suyos anteriormente y por haberme facilitado tanto el trabajo en el AGA puesto que sus consejos han sido guía para mi en el archivo.

A cada uno y cada una de las personas que han sido entrevistadas para este trabajo y a aquellas y aquellos que me han ayudado a localizarlas. Especialmente gracias a todas las mujeres que se encontraban en una situación de mayor vulnerabilidad y desconfianza

debido a los monstruos del pasado franquista. Les doy las gracias por haberse abierto a mí con generosidad y confianza porque soy consciente de lo difícil que era para algunas de ellas hablar de ese pasado por miedo a ser juzgadas por haber formado parte de organismos relacionado con el franquismo.

En último lugar, gracias a mi familia. A mis padres, especialmente a Virginia Miramontes, mi madre, por haberse desprendido de tanto aun no comprendiendo bien la utilidad de una tesis doctoral. Gracias por haberse hecho responsable de mí económicamente tantos años y hasta que yo pude hacerlo por mi misma para que pudiese realizar cosas que ni tan siquiera sabía para qué servían. A mis tíos y tías por haber puesto a mi servicio su memoria porque esa información me ha servido en múltiples lugares. Para reconstruir unos usos de vida que yo desconocía y para conocerles mejor a todos y cada uno de ellos. Me he reencontrado con mi familia en su memoria sobre el pasado, la vida de la aldea, las horas de labor, las prácticas de la vida y en el horror de la guerra. Gracias a esas conversaciones he conocido a mis abuelos y su sentido de la responsabilidad en momentos de enorme peligro de represión así como su talla humana a la hora de asumir peligros para salvar o ayudar a salvar vidas humanas aun siendo de ideologías contrarias. Hay personas de mi familia que han ido falleciendo antes de que esta investigación viese la luz de las que siempre tendré testimonio grabado y de esa forma y a través de esta escritura estarán siempre cerca.

Gracias a Miguel Salas, por ser como un hermano para mí a tantos niveles. Por haber crecido juntos tanto a nivel personal como a nivel intelectual en los últimos años. Gran parte de mis reflexiones se relacionan con él y con las conversaciones que hemos tenido durante estos largos casi veinte años de amistad. Gracias por haber aguantado mis momentos de frustración máxima aunque eso significase no poder hablar de su tesis conmigo porque la mía ya me atormentaba bastante. Le estaré siempre profundamente agradecida por haberme leído, corregido, aconsejado y por haberme pedido a mí lo mismo con su escritura porque ese diálogo ha alimentado en mí la confianza en mi propia capacidad. Me has enseñado infinidad de cosas y sigo aprendiendo y creciendo contigo.

Y por último, gracias Antón, por más que un tío haber sido un padre para mí. Por haberme educado en el amor por el conocimiento porque es un regalo tuyo casi en

Agradecimientos

exclusiva. El defender este trabajo ha llevado más años de los que has aguantado en vida pero si nunca he renunciado a ello ha sido para poder dedicarte a ti, hoy, este trabajo. Gracias por haberme criado pero también acompañado a la par, porque tú eres esa persona que me cuidaba de cría y que leía mis textos de adulta. Te añoro cada día que pasa y lo haré siempre y, por siempre tendrás mi profunda admiración y cariño. Mi vínculo contigo estará vivo en cada una de las cosas que, como en este trabajo, escriba en adelante.

PRESENTACIÓN

Hace muchos años que dio comienzo el viaje de mi vida por los vídeos en blanco y negro de NO-DO. Todavía era estudiante de Historia y Ciencias de la Música cuando, asistiendo a unas Jornadas de Folclore organizadas en Madrid por el CIOFF, tuve la ocasión de ver en una comunicación imágenes de los años cuarenta en los que aparecía material folclórico rodado en Galicia. Tuvieron que transcurrir unos segundos todavía hasta darme cuenta de que, efectivamente, me encontraba ante unas imágenes relativas a lo musical y a Galicia ya que en un primer momento no fui capaz de reconocer aquello como “propio”. Aquella distorsión, o aquella incapacidad momentánea para reconocer y/o localizar como propia mi cultura me dejó perpleja puesto que yo misma venía, ya por entonces, de un largo recorrido por el mundo del folclore y de la llamada música tradicional en Galicia. El hecho de disponer de una experiencia musical folclórica y haber tardado en reconocer los trajes, los instrumentos, los espacios de las imágenes de NO-DO como materiales relativos a “lo gallego” motivó en mí inmediatamente la desconfianza. ¿Cómo era posible que yo misma no hubiera sido quien de reconocer los elementos musicales que allí se mostraban? ¿Qué cambiaba, qué estaba modificado con respecto a mi experiencia cultural? En aquel momento creí firmemente que la respuesta a aquellas preguntas tenía que ver con NO-DO y con su particular manera de retratar lo folclórico/cultural. Hoy en día me doy cuenta de que también tenía que ver con mi mirada sobre el folclore mismo. Yo misma era folclorista practicante y la mirada que por aquel entonces poseía del folclore se acercaba más a un concepto de la música como algo tradicional, como un haber cultural que todavía seguía vivo y que formaba parte del acervo cultural/musical del pueblo. En este sentido, y a través de esta investigación, he tenido la ocasión de reflexionar sobre el folclore, la cultura y el NO-DO pero el análisis denso del mismo me ha proporcionado reflexiones importantes al respecto de mi propia actividad musical, de la mirada que depositaba sobre la cultura y al respecto de cómo yo a través de mi cuerpo actúo y performo en esas estructuras que tendía a mitificar como esenciales de la cultura. Hoy en día mi concepción de la cultura y la música ha cambiado mucho, ha madurado, se ha desmitificado y se ha convertido en mucho más crítica, y en parte ha sido así gracias a NO-DO.

Después de aquellas jornadas del CIOFF tomé la decisión de responder a aquellas preguntas y descubrir el por qué del desfase entre lo que yo veía y lo que yo creía conocer. De esa decisión hace casi diez años. Lo cierto es que el camino fue más largo de lo que en un principio se esperaba pero el material NO-DO alcanza la increíble cantidad de más de 6000 materiales. Buscar, encontrar, visionar y analizar para después escribir sobre materiales solo relativos al ejercicio folclórico de Galicia y “lo gallego” entre el 1943 y el 1981 fue un proceso largo, más aún cuando pasé a ser mujer trabajadora poco tiempo después. Lo cierto es que fue un camino largo, duro y de fondo y después de tantos años éste es el resultado final.

El análisis crítico de NO-DO me ha ayudado a conocer mejor mi cultura, la música de mi pueblo y a mí misma puesto que yo he aprendido a reconocermé de forma crítica en mi ejercicio musical folclórico permitiéndome así resignificarme a través de mi cuerpo y de mi actividad musical para evitar reproducir estructuras estereotipadas de la cultura, reflexionando sobre el ejercicio del poder sobre la música y los cuerpos que se actúan a través de ella.

De esto en realidad es de lo que se ocupa este trabajo: de llegar a ver, a percibir en todas sus dimensiones cómo el poder se encuentra con la cultura, en este caso con la música, a través del material audiovisual, en este caso de NO-DO. Y cómo este poder opera y de qué maneras en la música y en la cultura.

Para ello hemos recurrido a decenas de estudios, de ensayos, de profesionales, de personas que han sido claves en el trabajo de campo, incluso de la familia y de su memoria sobre el pasado y sus experiencias musicales en la casa, de compañeros y compañeras que a través de sus cuerpos desarrollan su actividad musical cotidiana y viven en sí mismos las contradicciones, el folclorismo, las fórmulas fijadas y los estereotipos.

Hemos estructurado el texto en quince capítulos agrupados en cinco partes y las conclusiones. Los dos primeros capítulos se ocupan de cuestiones de carácter teórico y metodológico, figuran agrupados en la Parte I y pretenden enmarcar la investigación, sus hipótesis, los objetivos que hemos pretendido alcanzar, la epistemología, el estado de la cuestión y otras cuestiones de carácter teórico. Los capítulos 3, 4 y 5, agrupados en lo que

hemos llamado Parte II, atienden a cuestiones introductorias al respecto de NO-DO, el folclore y Galicia en relación al contexto social y político en el que se encontraba Galicia (y España en general) previo al golpe de estado del 18 de julio de 1936. El capítulo 5 se complementará con los tres Anexos (I, II y III) que se exponen al final de esta tesis y cada uno de ellos funciona como una especie de catálogo ordenado según los y las protagonistas de los 71 materiales NO-DO que forman el cuerpo documental de análisis de esta investigación. Así, en el Anexo I nos hemos ocupado de hacer un breve recorrido por los materiales sobre los Coros y Danzas de Falange Española y Tradicionalista de las JONS, en el Anexo II de las macro muestras folclóricas de las agrupaciones de Educación y Descanso en las Demostraciones Sindicales desarrolladas a partir del año 1958 y en el Anexo III de todos aquellos casos que no formando parte de los corpus anteriores, muestra material relativo a otras agrupaciones, participaciones anónimas y curiosidades varias.

El bloque analítico se ha dividido, a su vez, en tres partes. La Parte III contiene los capítulos 6, 7, 8 y 9 y se ocupan del análisis denso de cuatro materiales en los cuales opera el poder de estado ejercido sobre el folclore de forma directa. La Parte IV se ocupa del capítulo 10 y en él analizaremos cómo a través de un lenguaje cinematográfico de estética más documentalista, el folclore se pone al servicio del estereotipo como recurso para la dominación. La Parte V contiene los capítulos 11, 12, 13 y 14 y en ellos nos hemos ocupado de analizar cómo el poder, y su uso del folclore, se pone al servicio de la economía de mercado convirtiendo ciertos elementos de la cultura (e inventando otros) en productos fijados para el consumo turístico. Finalmente en el capítulo 15 expondremos las conclusiones alcanzadas en la investigación.

A partir de aquí empieza el largo camino de NO-DO y sus casi cuarenta años de historia cinematográfica sobre el folclore y sus usos. Esperamos que a pesar de la extensión a la que nos ha obligado el uso de imágenes en el texto, su lectura resulte de interés, de la misma forma que así fue para nosotros el proceso, a pesar de lo mucho que se fue prolongado en el tiempo.

PARTE I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA.

NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

1.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es el material folclórico gallego del soporte audiovisual de NO-DO encontrado entre los años 1943 y 1981 y de cómo este material cinematográfico participó de manera directa en la producción del discurso del régimen mediante el que construyó una idea o imagen de Galicia. Por lo tanto, en la presente investigación, nos serviremos de NO-DO como un medio excepcional a partir del cual – concretamente a partir del material relativo al folclore musical– estudiar la producción de un discurso en el que se construye e inventa “Galicia” a partir del uso de los estereotipos relacionados con lo musical-folclórico. Centraremos el análisis en las relaciones y usos de poder que, desde NO-DO, fueron construyendo y moldeando la imagen de Galicia y lo gallego hasta hacer de ello un “producto cultural” al servicio de los cambiantes intereses políticos, ideológicos, económicos y sociales del largo gobierno de Francisco Franco. El claro objetivo del gobierno franquista de mantenerse en el poder el tiempo que fuese posible le obligó a asumir que la mutación aparente era una estrategia imprescindible en la consecución de tal fin por lo que, con el paso de las décadas, aspectos de su política tanto interior como exterior, quedaron reflejados en el material que se proyectaba en NO-DO. A lo largo de sus casi cuarenta años de vida, NO-DO fue reflejo audiovisual de tales cambios, así como también de pervivencias, y es referente simbólico de cómo la imagen cultural de Galicia se fue modificando con los años según los intereses fueran unos u otros.

El material documental sujeto a análisis son las imágenes proyectadas por NO-DO entre los años 1943 y 1981 cubriendo con estas fechas todo el período de obligatoriedad (hasta el año 1977) del organismo en los cines y los cinco últimos años de no obligatoriedad. De

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

esas imágenes de NO-DO se han seleccionado los materiales que hacen referencia concreta al fenómeno musical-folclórico en Galicia puesto que NO-DO se sirvió del folclore para legitimar el poder de estado, subalternizar territorios en la producción de una Nueva España sin fisuras, ejercer la dominación a partir de la asignación discursiva del estereotipo y construir e inventar tradiciones, ya fuese para ejemplarizar política y moralmente o para proyectar los territorios y sus folclores hacia la explotación turística en beneficio de lo económico. A lo largo de los cuarenta años de NO-DO España –y sus “pueblos”– aparecía congelada en un tiempo armónico, feliz, alegre, primitivo y homogéneo, no solo en lo relativo a “lo gallego” sino que las aldeas, los pueblos, las villas, las “regiones” de España parecían fotografías de postal en las que nada se movía y cuya suma parecía configurar un mapa estatal nacionalista de extrema derecha en el que no solo se construía una imagen concreta de “lo gallego” –entendido como un producto independiente– sino de España en general. La producción de este discurso en imágenes sobre lo local aportaba su sello folclorista a una idea de nación concreta. Las interrelaciones que existieron entre la idea de Galicia (así como de otros territorios) y la de España tienen sentido como un proceso bilateral, de alimentación mutua de una imagen colectiva en la que España se configuraba de la riqueza de sus “regiones” y las “regiones” se beneficiaban de la grandeza de España.

De todo esto se deriva el pretender estudiar también las relaciones que existen entre NO-DO y la cultura puesto que gran parte del retrato discursivo de NO-DO a la hora de mostrar a Galicia tiene que ver con una idea folclorista de la misma. Lo que NO-DO muestra a la hora de retratar elementos que forman parte de lo cultural –el idioma, los usos cotidianos, las características musicales, la división social del trabajo, los roles de género, los modelos parentales– es una reducción de los mismos a “productos”, bien sea para su consumo moral a través del adoctrinamiento del espectador a partir de las “arcadias” de España (como era habitual en el discurso de los años cuarenta y cincuenta), bien para su consumo económico de cara a la promoción turística a partir de la década de los sesenta.

NO-DO fue una herramienta de la que el discurso cultural asimilador del franquismo se sirvió puesto que todos los aspectos relativos a la vida social – desde lo económico, lo religioso, la sexualidad, el género, la moral, lo musical, lo lingüístico– fueron atendidos en las imágenes, ya fuese de forma conjunta o temáticamente por separado, desde la reducción folclorista a favor de la desactivación de cualquier manifestación reivindicativa

de lo diferencial que pudiera darse, a partir de la arquitectura y uso de los estereotipos. En este sentido NO-DO siempre tuvo una cierta inclinación “pedagógica”, entendiendo por ella un modelo profundamente violento de la misma puesto que el objetivo de su creación era la de controlar y centralizar toda la información audiovisual en España. Pero su propio nacimiento estuvo vinculado a la Vicesecretaría de Educación Popular y su interés y participación directa en esa promoción pedagógica de la doctrina franquista fue innegable; el régimen se valió del aparato cinematográfico para producir –en términos educativos y siempre desde un ejercicio de violencia simbólica– una idea de estado nación, de política, de moral, de ética, de género, de pueblo y de cultura, entendiendo por la misma el conjunto holístico, vivo y dinámico de las características sociales, artísticas, lingüísticas, económicas, relacionales, estéticas, de un grupo humano, concepto cultural radicalmente opuesto al franquista y, por consiguiente, al que NO-DO proyectaba, en donde la cultura quedaba reducida y fijada en estereotipos dogmáticos que solo respondían a una idea imaginaria y construida de la misma. Desde ahí, a veces de manera sutil y otras no tanto, se predicaba, educaba, enseñaba, se mostraban muchas cosas y otras muchas sin embargo no. Se denunciaba, se corregía, se disciplinaba y se modificaban discursos según interesase, definiendo y redefiniendo constantemente, aun cayendo en contradicciones constantes.

Se ha escogido el estudio de los procesos y usos relativos a Galicia por disfrutar Galicia de una tradición musical compleja y variada que cumple una función muy determinada y claramente esencializada en la España del régimen y por lo tanto por ser un campo de estudio interesante en el análisis de las resignificaciones posteriores al franquismo, en el proceso de transición y primeros años de democracia hasta la actualidad. Estereotipos asociados a la cultura y ejemplarizados a través del tratamiento de la *muiñeira*, del canto, de los trajes regionales, de los roles de género a través del baile, del canto y de la práctica instrumental, de su gastronomía, de los modos de vida del campo, del agro, van a tener un protagonismo importante en las proyecciones de NO-DO.

Estos procesos de construcción cultural, en nuestro caso basados en la invención de elementos musicales y en los significados simbólicos asociados a los mismos, guardan relación directa con las diferentes fases políticas constitutivas del franquismo. Desde la constitución del régimen en la Guerra Civil, el nacional sindicalismo de los años cuarenta, el nacional catolicismo de los cincuenta, el desarrollismo de los sesenta y el

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

tardofranquismo de los setenta, los usos del folclore fueron siendo unos u otros dependientes de las propias necesidades del régimen. Así por ejemplo, en los años cuarenta el uso del folclore gallego en NO-DO guardaba estrecha relación con procesos de legitimación política del régimen, en los cincuenta se produjeron la mayor parte de los estereotipos asociados a Galicia y en los sesenta tales invenciones se pusieron al servicio del consumo turístico en beneficio del desarrollo turístico del país. Esos discursos sobre el folclore, con pervivencias y mutaciones en la mayor parte de los casos, cobraron gran relevancia en la imagen evocadora que NO-DO mostraba de Galicia, imagen que se “consumía” tanto en Galicia como el exterior de ella y que operaba en un doble sentido puesto que por un lado alimentaba una idea de Galicia y lo gallego en su seno y, por otro, establecía las bases de “lo típico” sobre Galicia en el resto de España. Por supuesto no se trató de un proceso exclusivo a Galicia ya que, como al respecto de ella, se dio del mismo modo sobre muchos otros lugares de España a los que en momentos puntuales recurriremos para aportar otros ejemplos al respecto de la invención y la arquitectura de estereotipos asociados a lo cultural. Se dieron procesos tales como la folclorización de estructuras musicales complejas que en NO-DO son simplificadas y reducidas, la homogeneización de modelos de vida a lo largo de años y años, la estereotipia en las prácticas cotidianas como si de un retrato de postal se tratara, la reducción ideológica de Galicia a favor de un apoyo incondicional al régimen en donde la música se presentaba como estructura legitimadora del pueblo al servicio de las instituciones, el ejercicio musical de los cuerpos como espejo de género de las estructuras de poder. Existió una relación profunda entre NO-DO y la evocación de Galicia y lo gallego que se fue gestando a lo largo del régimen atendiendo a sus etapas constitutivas y cómo esa idea de Galicia servía al ejercicio de dominación y a la doctrina que a ella se asociaba –primitiva, esencial, silenciosa, sumisa, alegre, mítica y virgen– y que aún podemos rastrear hoy en día. Tales procesos tienen que ver con acciones de poder que fueron calando en las imágenes simbólicas al respecto de las culturas existentes dentro del territorio español sobre la población, creando ideas vagas en el inconsciente colectivo de lo que podría ser esta o aquella cultura, hasta ir creando una imagen colectiva de Galicia desde la propia Galicia y una imagen de Galicia desde España que quedó constituida desde entonces. La autoimagen de Galicia sobre sí misma se vio afectada claramente a raíz del estereotipo sobre ella misma, estereotipo que venía “de fuera” pero que también se producía y reproducía en su interior, a tenor de cómo la imagen de NO-DO en su retrato de Galicia alimentaba, e incluso creaba, estructuras que no existían,

como por ejemplo, los roles de género en el baile tradicional. Consideraciones colectivas de la cultura que se fueron alimentando mutuamente, creando y recreando, en el imaginario colectivo; una imagen de Galicia –y también de España- al estilo “NO-DO”, imagen o imágenes que se ponían al servicio de la dominación de lo nacional sobre lo periférico y de ahí a se conducían a la legitimación y mantenimiento del régimen en el poder.

Trataremos de profundizar en cómo unas etapas del franquismo incidían más en unos procesos que en otros: la legitimación política explícita del aparato de estado de los años cuarenta, la tipificación –reducción de elementos culturales a “tipos y estereotipos” fijados, sin dinamismo– de los años cincuenta o de cómo estos “tipos” se pusieron al servicio de un consumo basado precisamente en la promoción de estereotipos para el turismo de masas. Quizá, de los tres ejercicios, aquel en el que se percibe de forma más explícita el ejercicio de poder directo de estado es en el uso que NO-DO hace del folclore para la legitimación política en los años cuarenta. Sin embargo, el uso de los elementos musicales y culturales en general, a partir de los cincuenta adoptó, en el lenguaje audiovisual de NO-DO, otro tipo de forma. Las inauguraciones del Caudillo, o las Demostraciones Sindicales del primero de mayo no dejaron de estar exentas de folclore a lo largo de todo el franquismo –una de las pervivencias más claras del ejercicio de poder directo– sin embargo, el folclore y su uso, a partir de los años cincuenta, se conectó con imágenes relativas a la cultura en general, con imágenes grabadas en el propio terreno y que concedían a NO-DO cierta “estética” etnográfica que sirvió, principalmente, como aparato de verificación. La utilización constante de cruceiros, imágenes de santos, aldeas, vacas, campos, mujeres gallegas en el ámbito de lo doméstico, escenas pastoriles, y los elementos musicales claramente folclorizados, convertían a Galicia en una “suerte” de reserva moral a la que había que observar con atención puesto que en sus primitivas formas residía la verdadera esencia y pureza de espíritu de lo español. Y esos mismos cruceiros, santos, aldeas, vacas, campos y folclore, a partir de los sesenta, se alejaban del discurso arcádico de Galicia para convertir a Galicia en una “región” amable y pintoresca a la que acudir en vacaciones para disfrutar del buen comer y beber y de la vida campestre, discurso especialmente ejecutado para consumo del turista español, más que del o de la extranjera.

Por último, no es objeto de la presente investigación hacer un análisis profundo de las pervivencias de estas estructuras de poder en la actualidad pero sí trataremos de trascender

al año 1975, teniendo además en cuenta que los materiales NO-DO nos proporcionan la posibilidad de realizar estudios de caso aún en el año 1976 o 1977, ya en proceso de Transición. Trataremos de rastrear procesos similares, e incluso que puedan ser herederos, en nuestros días para ir más allá de las décadas del franquismo, y del régimen mismo, y así detectar cómo la construcción de “productos culturales” es un fenómeno contemporáneo y transversal puesto que tales “productos” son “producidos” socioculturalmente en el marco sistémico capitalista, mercado exportador de la reinención (o no) de esos “productos culturales” del mismo modo que pudo hacer la dictadura, llegando hoy en día a convertirse incluso en marca registrada de los estados contemporáneos, tanto de cara al exterior como al interior.

1.2.Preguntas de investigación. Hipótesis y Subhipótesis

1.2.1. Pregunta de investigación e hipótesis central

En la presente investigación partimos de una pregunta central de investigación que ha generado las principales reflexiones y se podría resumir en la siguiente cuestión. ¿Cuál es la función de NO-DO en la constitución imaginaria de la Galicia franquista a partir del uso del folclore en sus imágenes y, a través de qué estrategias de poder se concreta su ejercicio y qué implicaciones tiene en clave de futuro? Y de la respuesta a esta cuestión surge la hipótesis central de este trabajo, que pasamos a exponer en clave afirmativa a continuación y que, en los próximos capítulos trataremos de validar a través del análisis crítico y simbólico del material NO-DO.

NO-DO, instrumento de propaganda del régimen de Franco –de obligada proyección cinematográfica en España desde 1943 a 1976–, fue una herramienta audiovisual franquista que construyó desde el poder –y en coherencia a las necesidades políticas e ideológicas del régimen– una imagen cultural folclorizada de Galicia, donde la música y el baile folclorizados y generizados jugroan un papel central en el ejercicio de la dominación.

Este uso del folclore musical presentaba una Galicia subalternizada en el marco de un proyecto nacional ideológicamente católico, anticomunista, imperial, patriarcal y esencialista. Los recursos principales puestos en marcha sobre el folclore a través de NO-

DO fueron la legitimación y el discurso estereotipado de “lo gallego” volcados ambos en las imágenes a través de la asociación política inquebrantable de Galicia hacia al régimen y un pintoresquismo esencialista y arcádico que proyectaba a Galicia como ejemplarizante de lo que debía ser el nuevo proyecto de Nación del régimen y de cómo cada uno de los territorios históricos debía comportarse para tal fin. Las asociaciones simbólicas se irían modificando en coherencia a las propias necesidades de legitimación del franquismo – según la época–, en constante contradicción política y moral con los principios –nada homogéneos– del régimen y sus “familias”, contradicciones que hubo que resolver sobre la marcha y sin demasiada argumentación. Por esta razón se propone partir del estudio de las imágenes NO-DO en relación a tres ejes principales coincidentes con tres de las cuatro etapas del franquismo, puesto que no se ha evidenciado diferencia de uso del folclore entre el desarrollismo (1959-1969) y el tardofranquismo (1969-1975). Los ejes de análisis se relacionarán con la siguiente división: a) el folclore al servicio institucional en los años del nacional-sindicalismo (1943 a 1948); b) el folclore al servicio de una cultura esencializada (1949-1957); c) el folclore al servicio del libre mercado a partir del desarrollo turístico (1958-1977).

1.2.2. Preguntas desglosadas y formulación de subhipótesis

Por un lado, nos preguntábamos qué evidenciaba este tratamiento del elemento musical por parte de NO-DO y cómo fue tratada la tradición musical en sus imágenes. Y la misma, a pesar de mostrarse en las imágenes como un pretendido reflejo musical veraz de la cultura, aparece reducida a folclorismo, a partir de la creación y promoción de estereotipos sobre Galicia y lo gallego y siempre presentados como “curiosidades regionales” desprovistas de todo capital simbólico diferencial que pudiera ser acogido por el nacionalismo periférico como un baluarte identitario, ya fuese la música, la historia, la tradición, los trajes, los usos y modos de vida en la cotidianidad, el territorio, el idioma o los productos gastronómicos. Todo era reducido a curiosidad folclórica.

NO-DO, a través de su retrato cultural, construyó y reconstruyó tradiciones desde el folclorismo. Pero el hecho de que una tradición sea construida y/o reconstruida no lo es solo por el ejercicio de un poder concreto y localizado así como ejecutado de forma directa –como por ejemplo en el caso del gobierno franquista. Surgía entonces una cuestión

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

importante que tenía que ver con cómo ese retrato folclorista del discurso de poder – siempre a través de NO-DO– traspasó aquel espacio privilegiado de propaganda para llegar a insertarse de forma real en las propias estructuras culturales. Los diversos pueblos de España se pensaron a sí mismos y a los otros a partir del folclorismo de NO-DO. Las teorías, formas, fórmulas folcloristas de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, por ejemplo, parecieron convertirse en ciertas –populares– y como tal, durante décadas se siguieron enseñando de tal modo. Por lo tanto, de ahí parecía surgir un efecto real sobre lo social que nos obligaba a pensar el poder como algo más nuclear que un simple ejercicio del poder de gobierno. Esas “estampas” fueron en gran medida asimiladas y reproducidas posteriormente y, para que esto ocurriera no bastó con que el poder lo definiera y ejecutara sino que de alguna manera ese poder pasó a circular y a ejercerse también por parte de otros agentes sociales que formaron parte activa del mundo cultural, es decir, todos y todas, convertidos en agentes productores y reproductores de poder puesto que el poder pasó a estar ejercido en la familia, en la aldea, en el vecindario, en la iglesia, en el *campo da festa*, en el baile, en reuniones sociales, en comidas y cenas.

Por lo tanto, el uso del folclore y sus soportes alteró claramente el devenir de la cultura popular anterior pero también rompió con el proceso emancipador político/cultural en el que Galicia se hallaba inmersa a través de la ratificación popular del Estatuto de Autonomía previa al golpe de estado de 1936. Al mismo tiempo se reforzaron y ampliaron las diferencias de género existentes inventando modelos musicales atravesados por movimientos y posturas de sumisión y polaridad masculino/femenino que no se producían en el seno de la cultura popular.

Otra de las cuestiones que se abrían era descubrir a través de qué estrategias se ponía en marcha el aparato de legitimación de estado a través del folclore. La Galicia retratada se muestra como una de las “regiones” de España absolutamente afín al régimen y a su Caudillo sin mostrar jamás atisbo de rechazo, afinidad que invisibilizaba la realidad política de resistencia (especialmente en la posguerra) así como la realidad cotidiana, aquella en la que el pueblo hablaba del régimen con ironía, burla, sorna y desconfianza. Galicia era retratada como silenciosa y sumisa, estampa que ha tenido consecuencias mucho más allá del franquismo ya que la imagen de la Galicia silenciosa, callada, rural, primitiva y de

derechas se sigue re-construyendo (por aceptación o por rechazo) a partir de estos prejuicios asociados a ella, tanto desde la mirada externa como desde la interna.

Otra de las tesis principales de esta investigación se centra en cómo el ejercicio folclórico fue un ejercicio de encuadramiento, pero también disciplinario, ejecutado sobre la mujer. Las imágenes relativas al folclore en NO-DO son un claro ejercicio de poder sobre la mujer. Se vigilaba y disciplinaba a la mujer a través de su cuerpo en la práctica musical: canto, baile, práctica instrumental y vestimenta. De esta forma el poder se reproduce a través de los cuerpos como, agentes activos productores y reproductores de significados simbólicos de dominación. Así se pretendía la producción (y autoproducción) de un modelo de mujer reducida a estrictas normas morales en el marco doméstico de la familia heteronormativa y monógama cuya finalidad última era la maternidad y el cuidado de la casa. De la misma manera que se invisibilizaba la resistencia política también se invisibilizaba la resistencia o desobediencia de género, mujeres que pudieran vivir en el franquismo en relación a otras normas morales, corporales, y de sexualidad.

Pero además, los modelos de biomujer que se promocionaban desde las instituciones del franquismo y que NO-DO proyectaba sempiternamente se encontraban en contradicción con los modelos de vida que practicaban las mujeres de la Sección Femenina, tanto aquellas que desempeñaran cargos políticos como aquellas que bailaban en los Coros y Danzas. La promoción de cualidades pretendidas para las mujeres españolas como la feminidad, cuidado, dulzura y sumisión chocaba claramente con las actividades y modos de vida que las mujeres de Sección Femenina practicaban: solteras, sin hijos, masculinas, con cargos de poder político, públicamente reconocidas, con estudios y formación universitaria. Incluso muchas de las bailarinas de Coros y Danzas nunca llegaron a casarse, sus cuerpos atléticos se alejaban de los deseados para una mujer, sus prácticas deportivas se consideraban indeseables en una mujer fina, sus experiencias de viajes por el mundo con los Coros y Danzas era algo con lo que el grueso de las mujeres no podía ni soñar; mujeres estudiadas y de clase media alta que se contradecían con el modelo de género que el franquismo albergaba para la “buena mujer española”.

En este ejercicio de la “promoción” de género los viajes de los grupos de Coros y Danzas al exterior a partir del año 1948 desempeñaron funciones claramente políticas que tuvieron

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

gran incidencia en las relaciones internacionales. Al folclore y sus muchachas se les asignó una doble función: por un lado ser amable embajada de un régimen político totalitario, ampliamente criticado por la opinión internacional y al que se aisló del resto del mundo, quedando así sin estrategias diplomáticas efectivas. Allí donde no llegaban los políticos llegaban las bailarinas y los Coros y Danzas. Por otro lado, funcionaron también como organismo ejemplarizador de los “cuerpos de mujer” ejerciendo estrategias de poder propias de una política colonial al establecer una clara dicotomía entre los cuerpos civilizados (los nuestros) frente a los cuerpos incivilizados (los otros). NO-DO fue además, testigo excepcional de las paradojas simbólicas asociadas a los cuerpos, sexualidades y géneros, ocurridas en los bailes de los Coros y Danzas debidas al hecho de que hasta los últimos años de la década de los 50 estaba prohibida la participación masculina en el baile, obligando a muchas mujeres a adoptar roles simbólicos masculinos en el ritual del baile, *transbailando*.

Se puede afirmar, en general, que las características musicales propias de la tradición musical gallega figuran en el material NO-DO totalmente reducidas puesto que de las manifestaciones musicales populares gallegas, en el material audiovisual del organismo figuran un baile, pocos cantos, trajes mixtificados pero de enorme homogeneidad y una agrupación instrumental simple. Además los ejemplos folclóricos escogidos por NO-DO van a ser repetidos una y otra vez, hasta la saciedad, a lo largo de los años de la dictadura, como únicos elementos musicales de una cultura musical que era mucho más variada, más dinámica, y más modernizada o actualizada en la que muchos bailes que fueron considerados extranjeros e inmorales para el franquismo disfrutaron de notable éxito entre la población. En relación a la forma o estructura del baile popular, el cual se desarrollaba ajena a coreografías cerradas o fijas, en NO-DO, a través de los Coros y Danzas y otras agrupaciones, se mostraba con gran complejidad coreográfica y atravesada de una estructura formal notablemente estricta.

Nos preguntábamos también por el por qué del uso explícito de haberes culturales de gran relevancia simbólica como fue el uso da *lingua galega* en NO-DO, cayendo en contradicción con la política lingüística nacional desarrollada por el franquismo. A *lingua* fue utilizada, contradictoriamente, en locuciones y coplas tradicionales, a pesar de haber sido perseguida y prohibida a nivel escrito. El análisis reforzó la hipótesis de cómo no solo

la música estaba sometida a procesos de folclorismo o estereotipia sino también el idioma. En este caso NO-DO utilizaba el idioma como una “curiosidad regional”, un “producto” regionalizado, una especie de particularidad “indígena” y siempre vinculado al mundo rural, a la aldea, a los y las aldeanas, como un vestigio primitivo del “buen salvaje”.

El uso del idioma sirvió también para reforzar el “aparato de verificación” sobre lo mostrado puesto que NO-DO se revistió de cierta estética etnográfica en gran parte de sus materiales asociados a Galicia. Pero todo parece indicar que gran parte de las situaciones filmadas están previamente pactadas o ensayadas y posteriormente editadas. Para el refuerzo de esta hipótesis se suma el hecho de que no existen documentos en los que la locución dé paso a la voz directa y protagonista de algún o alguna “informante” que figure ante el objetivo. Las personas que aparecen ante la cámara no solo no tienen derecho a la voz propia sino que además los guionistas de NO-DO les asignaron diálogos inventados que la locución del organismo gravó a posteriori para el montaje. Se trata de voces secuestradas en el marco de un modelo de cine “exposicional” y a través de ellas se exponen los discursos de la realización, de NO-DO y del régimen. Por esta razón mantenemos también la hipótesis de que NO-DO no es un tipo de cine etnográfico pero a partir de este lenguaje documental y del poder evocador de la imagen en el campo perseguía, por un lado, un objetivo de verificación a partir del género documentalista y a su vez establecía rasgos tipificados y esencializados de Galicia como verdaderos y que alimentaban el tópico del “terruño gallego y sus gentes”, tanto a ojos de españoles y españolas en general como a ojos de los gallegos y gallegas en particular y que, por supuesto, siguen estando vivos y se siguen reproduciendo.

Y por último, nos cuestionamos cómo era posible que NO-DO no fuese testigo, al menos en sus imágenes, del deterioro del régimen, de la figura de su Caudillo, de las instituciones que formaban parte de ella como los propios Coros y Danzas de la Sección Femenina, cómo era posible que no figuraran en absoluto los conflictos sociales que se fueron dando en España a partir de los años sesenta. Pero ya no solo eso sino incluso que no se percibía en NO-DO, ni directa ni indirectamente, ningún caso por fuera de la norma, de lo normativo o simplemente una forma diferente de hacer las cosas, por ejemplo en lo que a lo musical folclórico se refiere. Las fórmulas de NO-DO son absolutamente fijas a lo largo de años y años. La ausencia absoluta en NO-DO de rechazo, de desobediencia, de oposición política,

de militancias diversas, en relación a los roles de género, o a las prácticas de sexualidad/es no normativizadas evidencia no que no existieran –porque sí existían– pero sí que eran perseguidas en la sombra o condenadas a la invisibilización. El hecho de que en NO-DO no figure absolutamente ningún ejemplo por fuera de la norma es incluso una evidencia de que sí existía puesto que es espejo de lo que esconde.

1.3. Reflexión sobre conceptos trabajados

Hay una serie de conceptos y autores que se han tenido en cuenta para la producción de conocimiento en esta tesis y a partir de ellos poder validar nuestras hipótesis y defender la argumentación que mantenemos. Conceptos como “cultura”, “poder”, “invención”, “discurso”, “representación”, “legitimidad”, “cuerpo”, “sexualidad(es)”, “subalternidad”, “resistencia” han sido trabajados desde la antropología social y cada uno de ellos ha sido objeto de un gran número de definiciones y un vivo debate con el paso de los años. El objetivo de este epígrafe es aclarar desde qué lugar partimos, con qué aparato teórico hemos contado para poder desarrollar el análisis crítico de NO-DO y cuáles han sido las aportaciones bibliográficas más relevantes en esa lectura.

Por un lado, el concepto de “cultura” ha sido abordado en una enorme cantidad de obras, ha sido definido por muchos y muchas autoras y fue objeto de debate e interpretación en el seno de la antropología a lo largo del siglo XX y en las últimas décadas el debate no ha hecho sino más que complicarse. En este trabajo se ha hecho uso del término “cultura” en múltiples ocasiones y se ha considerado como un conjunto de saberes, prácticas, creencias o sistemas de organización social que se “poseen” de forma viva y dinámica en el seno de un grupo humano que, en nuestro caso, está vinculado al espacio territorial de Galicia en las décadas de los cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX. A diferencia del concepto cultural que el franquismo proyectaba en las imágenes de NO-DO, el cual partía de una serie de estructuras inventadas o re-inventadas y fijadas, nosotros comprendemos la cultura como un conjunto de saberes y prácticas en constante dinamismo y evolución que no solo tiene que ver con “estructuras” como el idioma, la música, ciertas “tradiciones” o la religión sino que, formando parte todas ellas de lo cultural, ésta tiene que ver también con significados simbólicos y semióticos de enorme trascendencia relacional. En este sentido, el concepto de “cultura” desarrollado por Clifford Geertz nos ha

proporcionado tanto posibilidades epistémicas como metodológicas. Él definía el concepto así.

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. (Geertz, 2011: 20)

Precisamente por considerar que esa “urdimbre” es algo que está sujeto a influencia y evolución constante, tanto por parte de los agentes que forman parte de ella misma como de aquellos otros que siendo ajenos a la misma tienen contacto con ella, consideramos que la “cultura” se va construyendo, de forma inconsciente y a través de las prácticas y representaciones y en ocasiones está también sujeta a influencias o representaciones que tienen que ver con lo político. Por cultura entendemos un “haber” popular, un conjunto de saberes y representaciones que tiene que ver con el pueblo, pero eso no tiene por qué significar que tanto los saberes como las representaciones sean ajenas a las construcciones políticas. El modelo cultural de los diversos pueblos del territorio español que el franquismo mostraba a través de NO-DO no se correspondería con lo que nosotros consideramos como “cultura” sino que se relaciona más con el concepto de “folclore”.

La principal diferencia que nosotros entendemos entre “cultura” y “folclore” es que la cultura, como se ha dicho, está viva, es dinámica y siempre está en constante evolución. El “folclore” es un conjunto de elementos o productos “culturales” que en determinado momento –siglo XIX en Europa especialmente– quedaron establecidos en fórmulas fijas. Así el folclore sería de carácter estático, en muchas ocasiones también escénico e incluso comercial, que recrea ciertas “tradiciones” de una sociedad concreta, en el caso de Galicia claramente rural, recreado, manufacturado o inventado generalmente por el ámbito urbano en su mirada representativa –mítica muchas veces– de las sociedades tradicionales.

Aquello que habitualmente y desde el punto de vista más tradicional se entiende por “folklore”, pertenece a un ámbito sociocultural que en Europa empezó a desaparecer rápidamente a finales del siglo anterior para dar paso a un nuevo modelo de sociedad marcado por la cultura urbana. En España, la conciencia de la desaparición progresiva del

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

legado cultural de tipo tradicional, conjuntamente con la importancia que, con el surgimiento de los regionalismos –especialmente en Cataluña, País Vasco y Galicia–, se dio al mantenimiento de una identidad colectiva, con las consiguientes implicaciones políticas, produjo un interés generalizado por el folklore que se manifestó en la voluntad de descubrirlo, conservarlo, divulgarlo y, en ocasiones, también de instrumentalizarlo con fines sociales y políticos. De esta manera, una buena parte de las diversas manifestaciones de la nueva sociedad de tipo urbano, asignándole unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. (Martí i Pérez, 1996: 11)

Esta concepción de folclore “excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública” (Batjín, 1998: 9) precisamente por el hecho de ser estático y de ser en gran medida un producto “inventado”. El franquismo, a través de NO-DO, no mostraba culturas bajo el prisma de la realidad cotidiana sino que establecía fórmulas fijas, folclóricas, que además estaban profundamente atravesadas por estereotipos. Pero además en NO-DO “el folklore devino folklorismo” (Martí i Pérez, 1996: 11). Las fórmulas folclóricas, extraídas a su vez de la concepción de las “tradiciones” populares, derivaron hacia esquemas en los que se mixtificaban elementos que se presentaban de forma homogénea. En el caso de la música, nuestro objeto de estudio, las vestimentas “folclórico regionales” se simplificaron notablemente y se utilizaron en las agrupaciones con uniformidad. El baile perdió su función lúdica y comunicativa con el otro o los otros para pasar a ser un espectáculo de escena que en muchos casos se usaba, además, para legitimar el poder de estado. El número de bailarines alcanzó unas dimensiones extraordinarias y la agrupación que les acompañaba en el ejercicio del baile se estandarizó notablemente, al igual que las coreografías que se desarrollaban en los espectáculos. Por lo tanto, no se puede hablar de “música tradicional” en NO-DO de la misma forma que no se puede hablar de “cultura popular” puesto que lo que se muestra en las imágenes no responde a fórmulas que tejidas por el pueblo sino que venían definidas claramente por instituciones de “poder”, ya fuesen instituciones folclóricas franquista como los Coros y Danzas u otras diferentes que del mismo modo que las anteriores definían en su seno los supuestos “saberes” del pueblo en un claro ejercicio de “poder/saber” (Foucault, 1978: 146).

Debido a esto, nosotros partimos de la hipótesis de que, a pesar de que la cultura se relaciona con la producción del propio pueblo –entendiendo por pueblo “*un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente” (Batjín, 1998: 24)– es susceptible de uso

político por parte de agentes de poder y además ese uso puede producir un nuevo “saber” que a su vez se relacione con el popular, llegando incluso a modificar las características culturales anteriores. Es decir, el folclore folclorizado (valga la redundancia) proyectado por NO-DO durante cuarenta años, así como la representación de otros elementos culturales (la lengua, la creencia, la historia e incluso los usos cotidianos) incidió directamente en la forma en la que el pueblo se percibía a sí mismo a nivel cultural. Lo apuntaremos en adelante en diversos análisis de esta escritura: “España” empezó a pensar culturalmente a Galicia a través de las representaciones de NO-DO y Galicia se pensó en gran medida a sí misma a partir de ese reflejo. La distorsión entre “tradición” y “folclore” podía ser evidente (o no) pero después de cuarenta años de imágenes y representaciones, muchas “invenciones” se constituyeron como “tradicionales” y se asumieron como propias. Por poner un ejemplo concreto, muchas gallegas y gallegos no saben hoy en día que la *queimada* fue una invención del franquismo en el marco del desarrollo turístico de la red nacional de Paradores (años sesenta) y están convencidos de que se trata de una receta “tradicional” y como tal la viven, la reproducen y la depositan en la siguiente generación.

Nunca se considerará, por lo tanto, que el reflejo musical que hace NO-DO de Galicia es “tradicional” o “popular” sino que se trata de una representación “folclórica” que además siempre estaba relacionada con intereses políticos, ideológicos, morales, religiosos y territoriales. Estaba relacionado con el ejercicio de la legitimidad y con el ejercicio de la dominación.

De esta distorsión o ejercicio se evidenciaba la necesidad de hablar de “poder” puesto que la cultura también se vincula, más en nuestro caso, a los discursos hegemónicos y a su vez con los espacios de “resistencia”.

El concepto de “poder” ha sido también vivamente debatido, especialmente a partir de la década de los ochenta a partir de que Michel Foucault desarrollara en sus estudios arqueológicos y genealógicos, su concepción del mismo. Foucault abandonaba la concepción por la cual el “poder” se relacionaba directamente con el ejercicio del aparato de estado (ejercicio de poder que por supuesto no negaba) para convertirlo en un concepto relacional y de presencia constante en lo social. Para Foucault el poder es fuerza y relación

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

y como tal ha de ser leído; como una relación de fuerzas siempre relacionadas entre sí en continuo equilibrio y desequilibrio.

Nosotros partimos de la base de que el “poder”, en el caso del franquismo, debía ser leído en relación a varios ejercicios. Por un lado era innegable que la dictadura franquista ejerció poder directo, unilateral y piramidal a través de prácticas claramente violentas. Por un lado el ejercicio de la violencia explícita se puso de manifiesto con prontitud en una posguerra profundamente represiva y persecutoria en la que el sistema judicial quedó anulado en favor de juicios rápidos por traición o crímenes contra el estado que culminaban en ejecuciones. Por otro el ejercicio de la violencia simbólica la cual, por un lado tenía que ver con la violencia explícita puesto que las ejecuciones, paseos y castigos de diversa índole circularon de forma pública para ejemplarizar a la población. De ahí surgía el miedo, y el uso o manipulación del mismo es un ejercicio de violencia simbólica. Pero no fue el único modelo de violencia simbólica que ejerció el régimen sino que el desprestigio, la humillación, la burla, la producción de estereotipos operaron con claridad a lo largo de la dictadura. En conclusión, el poder directo de estado operó en la dictadura y NO-DO es testigo del mismo. Y ese poder directo de estado se ejerció a través del folclore. En primer lugar porque el organismo de encuadramiento femenino por excelencia del franquismo – Sección Femenina de Falange Española– utilizó el folclore de las “regiones” con una clara intención de adoctrinamiento, encuadramiento y disciplinarización a través de los Coros y Danzas. Ese poder que ejercían los Coros y Danzas iba incluso más allá de esa disciplinarización o encuadramiento pseudo militar falangista. Además se depositó en su ejercicio “el saber” tradicional musical del pueblo (al menos así se menciona en muchos casos en el NO-DO). El folclore se definió y reinventó en los Coros y Danzas quienes además justificaban su labor asegurando que era el saber cierto del pueblo puesto que ellas recogían los bailes a través de la información que le daban los “paisanos y paisanas” por los pueblos de España y además, gracias a su actividad –y solo a la suya– se evitaba que las tradiciones populares de España se perdieran en el irremediable olvido al que estaban destinadas antes de que ellas se hicieran cargo de revertir tal situación.

Pero el poder ejecutado por el estado sobre el folclore no solo tuvo que ver con los Coros y Danzas sino que además se utilizó en el ejercicio de “legitimidad” política del régimen con el único objetivo de mantenerse en el poder el mayor tiempo posible. Puesto que el

gobierno del estado, concluida la Guerra Civil, quedó en manos de un dictador, el gobierno debía legitimarse sobre su persona. Esa legitimidad se procuró sobre todo a través del uso de la ciudadanía y en gran medida, a través de las imágenes de NO-DO. El clamor popular a la llegada de Franco, homenajes diversos, presentes y regalos, vítores y pancartas por las calles, niños besando en la mejilla al dictador y, por supuesto, “el pueblo” bailando su “tradición” (folclore) ante Franco como muestra de su reconocimiento hacia él, su cariño, su aceptación, su agradecimiento, su admiración se sucedieron en NO-DO durante los cuarenta largos años de su historia y sin interrupción en un evidente ejercicio de legitimación política. Lo que no se decía en NO-DO, por razones obvias, es que esas manifestaciones se presentaban, en las ciudades, pueblos y aldeas, como de obligada asistencia. Esa interminable cantidad de homenajes populares a Franco (particularmente) se proyectaban a través del cine (NO-DO) en todo el territorio nacional y colonias de forma obligatoria en pase previo a todas las películas con la firme intención de que todos y todas vieran cómo era recibido Franco en todos los lugares de España. Y, como en todos ellos, en Galicia –y aún con más ahínco puesto que era el “terruño” del Caudillo– los pueblos sacaban sus mejores galas y su “folclore” en rendido homenaje al dictador para así legitimar su poder absoluto.

El segundo ejercicio de poder que se puede detectar en el uso que NO-DO hace del folclore tiene que ver con lo discursivo como sistema de representación de conocimiento, en este caso, de Galicia. Siguiendo la teoría de Said sobre *Orientalismo* hemos acuñado un término que se utilizará, especialmente, en el análisis de la Parte IV de ese trabajo. Bajo el concepto de *galaiquismo* hemos intentado demostrar como el poder elaboró un discurso sobre Galicia, basado en la representación de la misma a través de una gran cantidad de estereotipos culturales, pretendiendo asimilarla y dominarla bajo el yugo de un modelo de estado españolista, imperialista y católico. De la misma manera que según Said, Oriente se había construido desde Occidente a través de la representación orientalista del mismo con el objetivo de dominarlo, controlarlo y subalternizarlo, el franquismo produjo una representación estereotipada, *galaiquista* de Galicia desde España para del mismo modo subalternizarla también. (Said, 2013). En este sentido, nuestro aparato epistémico guarda mucha relación con las teorías postcoloniales puesto que, salvando las distancias, Galicia fue (re)presentada ante España, y ella misma, como un territorio colonial, dominado,

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

invadido e incluso feminizado en aras de su propio beneficio. Desde ahí fue infantilizada y estereotipada para así justificar el ejercicio de su dominación.

El discurso más evidente y obvio de NO-DO está en el uso de lo lingüístico, pero no únicamente. Los textos de las locuciones están repletos de adjetivos calificativos que categorizan en tópicos y estereotipos a Galicia. Homi Bhabha apuntaba en *El Lugar de la cultura* como el estereotipo y la discriminación eran estrategias elementales del discurso colonialista puesto que a través de las misma y de su constante repetición se marginaba y sometía al subalterno (negro, mujer, indígena, homosexual, etc.).

El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción. [...] En consecuencia, pese al “juego” en el sistema colonial que es crucial a su ejercicio del poder, el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un “otro” y sin embargo enteramente conocible y visible. [...] Emplea un sistema de representación, un régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo. Y es para intervenir en ese sistema de representación que Edward Said propone la semiótica del poder “orientalista”, examinando los distintos discursos europeos que constituyen “el Oriente” como una zona del mundo unificada en términos raciales, geográficos, políticos y culturales. (Bhabha, 2013: 95-96).

Pero sería reducido asegurar que el discurso de NO-DO se limitaba a sus textos, a pesar de que sea el ejercicio más evidente y explícito. La sucesión de planos e imágenes en las que Galicia quedaba representada como aquel lejano lugar del mundo (que ya habían definido los romanos como *Finis Terrae*), a la vez misteriosa y seductora pero también ingenua y ancestral, hace pensar inevitablemente en Galicia y los gallegos de los años cincuenta como un “buen salvaje” al más puro estilo colonialista del siglo XIX. Hombres y mujeres, ancianos la mayoría, labrando el campo con rudimentarios aperos, portando en sus cabezas cestas inmensas con víveres o lecheras, vacas, pollos, cerdos por todas partes, cruceiros (que se relacionan con creencias míticas como la de *A Santa Compañía*), iglesias, campanarios, mujeres caminando de rodillas ante el santo, hombres esforzados en un mar bravío, niños y niñas corriendo bucólicamente por las aldeas (generalmente sucios en las imágenes), una anciana incluso en la rueca son algunos de los muchísimos ejemplos visuales de NO-DO en su discurso.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Estereotipar no es alzar una imagen falsa que se vuelve el chivo expiatorio de prácticas discriminatorias. Es un texto mucho más ambivalente, de proyección e introyección, de estrategias metafóricas y metonímicas, de desplazamientos, sobredeterminación, culpa, agresividad; el enmascaramiento y escisión de los saberes “oficiales” y fantasmáticos para construir las posicionalidades y oposicionalidades del discurso racista. (*Ibid.*: 107)

Galicia estaba totalmente subalternizada en aquellas imágenes y así se justificaba su “colonización” por España, ante todos los españoles y hasta incluso ante los gallegos y gallegas que se verían a sí mismos horrorizados de su ancestralidad (ancestralidad que se presentaba como una deseada Arcadia en el NO-DO). Hasta el idioma y los representantes de la literatura gallega aparecían asimilados en NO-DO en esa estrategia discursiva para manejar la contradicción y la evidencia de que en España, y también en Galicia, pocos años antes (1936) se había producido un proceso político y cultural constitutivo y emancipador de tremenda fuerza, como había sido la movilización y ratificación masiva del Estatuto de Autonomía del año 1936. Galicia se había manifestado *geleguista* en aquel proceso por lo que de alguna manera había que someterla a la “Nación”.

La tercera estrategia de poder que se puede rastrear en NO-DO tiene mucho que ver con esta segunda que acabamos de exponer puesto que el discurso fue el mismo pero ya no tanto al servicio de la justificación de la colonización político/territorial de Galicia sino al servicio del desarrollo económico con fines turísticos. Galicia seguía estando (re)presentada como ancestral, hermosa, virgen y folclórica pero su presentación en las imágenes tenía como destinatario al espectador/turista.

Una de las cuestiones que más nos interesa en esta tesis es saber en dónde estaba la “resistencia”. Puesto que en NO-DO no aparecían representadas por razones evidentes, nuestra propuesta se vincula de nuevo a la teoría interpretativa de Geertz. Consideramos que “resistencia” es cualquier acto o comportamiento de oposición al poder/poderes y a sus múltiples formas, y

Que no hay relaciones de poder sin resistencias, que éstas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea la

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

compatriota del poder. Existe tanto más en la medida en que está allí donde está el poder; es pues, como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales. (Foucault, 2012b: 119)

La teoría interpretativa de la cultura nos proporcionó un lugar desde el cual ver también la resistencia. Si un guiño, no es simplemente un guiño, sino que significa, una mirada esquiva a cámara, un pequeño gesto, el miedo en los ojos de los que figuraban ante los operadores de NO-DO, dejaban ver oposición puesto que donde existe el miedo también existe el rechazo, y donde hay rechazo, hay resistencia. El hecho de que no figurara en NO-DO la oposición no significaba que no la hubiera, incluso escondida en el propio NO-DO. Pero donde más se detectaron las resistencias fue en el trabajo de campo a través del testimonio del uso del humor, de la sátira, de pequeños comentarios de significación densa, de decisiones como la de dar refugio a perseguidos, del uso de los cuerpos en un u otro sentido. Los cuerpos se presentaban como un “lugar” en el que resistir, por ejemplo en la vestimenta folclórica o en las formas que el cuerpo asumía para bailar, como parte de una decisión consciente.

Por otra parte, el propio discurso de NO-DO evidenciaba la constante necesidad de legitimar el poder de estado y a su personalista Caudillo sin mostrar jamás atisbo de oposición y esa invisibilización de la misma en el “texto” audiovisual solo ponía más de manifiesto la intención explícita del discurso. El hecho de que NO-DO fuese de obligada proyección en todos los cines desde 1943 a 1976 y, por lo tanto, que todos y todas las españolas estuviesen obligados a verlo no significa que el discurso, el mensaje codificado, fuese decodificado en sentido favorable al discurso hegemónico. (Hall, 1980). Tal y como Hall indicaba, la comunicación se basa en el ejercicio de un emisor que ejecuta un mensaje a un receptor. El emisor codifica el mensaje y el espectador, en este caso, sería quien lo decodifica. No hay nada que se pueda hacer para que la codificación/decodificación coincidan o al contrario por lo que un ejercicio de decodificación contraria al discurso de NO-DO sería, también, un espacio en el que resistir, en este caso ante la “información” de NO-DO. El discurso hegemónico de NO-DO era tan explícito que era difícil de esconder y por lo tanto su poder de manipulación sutil dificultosa. Las estrategias discursivas de NO-DO, sobre todo aquellas que operaban para la legitimidad política del régimen, eran evidentes, tanto que el propio texto de la locución se desacía en alagos. La crítica se hacía evidente puesto que el discurso lo era también, sumado a una retórica lingüística anacrónica y medieval.

También Jacques Derrida apuntaba como una “condición de posibilidad” de un mensaje es la posibilidad de no llegar, de no ser comprendido, de no ser escuchado o de ser decodificado de forma diferencial a la intención del emisor. Derrida lo explicaba así:

[...] una carta puede siempre no llegar a su destino. Su “materialidad”, su “topología” consisten en su divisibilidad, en su partición siempre posible [...]. No que la carta no llegue nunca a su destino, pero es propio de su estructura de poder, siempre, no llegar. (Derrida, 1986: 183).

Y efectivamente, la condición de posibilidad del mensaje de NO-DO, habida cuenta de que parte de su eficiencia dependería del ejercicio de decodificación de los espectadores, era no llegar o no influenciar a la personas de la forma en la que se pretendía. Incluso, y a partir de lo evidente de las intenciones de su discurso, generar el efecto contrario por rechazo a la evidencia. La metáfora de la carta de Derrida lo utilizaba también Spivak al poner de manifiesto como el “texto” que Bhubaneswari Buduri había escrito sobre su propio cuerpo y a través de su suicidio se había malinterpretado y, por lo tanto, no había llegado a su “destino” a pesar de haber sido meticulosamente preparado. Spivak utiliza este ejemplo concreto para reflexionar al respecto de si los subalternos, concretamente las subalternas, pueden hablar o no, puesto que cuando lo hacen o no son escuchados, o son silenciados, o su mensaje es distorsionado. Estas mismas preguntas irán surgiendo a lo largo de este trabajo puesto que como ya hemos apuntado Galicia y los y las gallegas figuran en el discurso de NO-DO totalmente subalternizadas. Pero lo que nos interesa en este punto de Spivak tiene que ver con la decodificación del mensaje, más allá de quién lo emita y para qué. En lo que queremos incidir con estos ejemplos es que un mensaje, por explícito que sea o por mucho que pretenda manipular, puede llegar o no llegar a su destino en la forma en la que el emisor lo pretende. La información se seleccionaba, se montaba y se guionizaba por los técnicos de NO-DO y este disfrutaba de la exclusividad informativa en el país. Se dan pues dos ejercicios de poder a través del medio de comunicación. Uno tiene que ver con el mensaje en sí. La decisión de qué mostrar o sobre qué informar y a través de qué imágenes y palabras hacerlo es un ejercicio de poder claro, intrínseco a cualquier medio de comunicación puesto que es el propio medio el que decide qué es lo que el público debe saber y cómo y por lo tanto es una decisión que el emisor toma unilateralmente sin que el receptor tenga posibilidad de discutirlo. El otro ejercicio de poder se suma a este primero puesto que como hemos apuntado NO-DO era el único organismo

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

audiovisual autorizado en el estado español a producir, emitir y proyectar noticias. Cuando la Ley de Prensa se flexibilizó en los años 60 y con la llegada de la televisión a las casas españolas esas coordenadas se modificaron notablemente, pero la exclusividad informativa de NO-DO era un claro ejercicio de acumulación y, por lo tanto de poder. NO-DO tenía el poder absoluto de producir las noticias y, por lo tanto, de definir lo que era importante reseñar o lo que no lo era, qué noticias mostrar y cuáles no (así como cuáles esconder) y por lo tanto la posibilidad de ejercer influencia directa en la forma en la que los y las españolas veían los “problemas” de su propio país. Eso no significa inevitablemente que no se pueda estar por fuera de ese ejercicio: “que no se pueda estar “fuera del poder” no quiere decir que se está de todas formas atrapado.” (Foucault, 1978: 170).

Una de las posibilidades resistentes que a la subalternidad se le abría tenía que ver con la performatividad de los propios cuerpos. Pierre Bourdieu desarrolló teoría al respecto de la importancia de los *habitus* y las prácticas que se desarrollan a través de los cuerpos. De la misma forma que el poder se desarrolló a través de los cuerpos usando el folclore – especialmente en organizaciones de encuadramiento como los Coros y Danzas de la Sección Femenina– esos mismos cuerpos pueden habitar espacios de resistencia a través de las prácticas musicales o folclóricas. Bailar, cantar, tocar y vestirse de folclórica, son acciones que se desarrollan a través de los cuerpos y por lo tanto las mismas están cargadas de multitud de significados. El franquismo mantuvo siempre una relación de temor hacia los cuerpos, especialmente hacia los femeninos, derivada de una moral católica represiva tanto con ellos como con las sexualidades. El temor a los cuerpos se evidenció en recomendaciones como las de evitar los bailes “agarrados” por inmorales, la invención de piezas de la vestimenta femenina como los “pololos” (que por cierto hoy en día se siguen usando bajo la categoría de “tradicionales”) o en la prohibición expresa de los Coros y Danzas, hasta casi los años sesenta, de la participación de hombres en los bailes. Y el ejercicio de la dominación masculina sobre los cuerpos en el folclore se vio en que los intérpretes instrumentales siempre eran hombres, en que se diferenciaban las vestimentas y las estéticas de baile entre las propias mujeres para diferenciar roles de lo masculino/femenino a pesar de que no participaran todavía hombres en el baile o en posturas de baile que simbolizaban sumisión. Bourdieu apuntaba con claridad como esas posiciones corporales, esa *hexis* corporal, tenía que ver con todo el universo simbólico

social y, por lo tanto, con cuestiones de poder y son un “texto” en el que leer el discurso hegemónico.

La *hexis* corporal es la mitología política realizada, *incorporada*, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de *sentir* y de *pensar*. La oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de *estar*, de llevar el cuerpo, de comportarse bajo la forma de oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entre la firmeza, la rectitud, la franqueza (quien mira de frente y hace frente y quien lleva su mirada o sus golpes derecho al objetivo) y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad. (Bourdieu, 1991: 119)

Desde este prisma hemos leído los cuerpos en su ejercicio folclórico, a través de las imágenes de NO-DO. Tanto son adecuadas las palabras de Bourdieu para nosotros que de la misma manera que él habla de la oposición entre “lo recto y lo curvo” las teorías de baile de la Sección Femenina hablaban de “lo vertical y lo horizontal” como de lo “masculino y femenino”, respectivamente. Sin embargo, el hecho de que efectivamente lo que se hace a través del cuerpo es algo que se “es”, sobre todo en su práctica inconsciente, creemos firmemente que también en los cuerpos y en las sexualidades se puede encontrar un espacio de resignificación y de resistencia simbólica. Hacer “mal” una posición, no ponerse los “pololos”, bailar con una estética más vertical en lugar de horizontal siendo mujer, aprovechar la mínima ocasión para poder tocar (aunque fuesen instrumentos considerados “menores”), sonreír cuándo, cómo o de qué manera. El cuerpo es un espacio que se puede resignificar con sutileza.

Un buen ejemplo de como el cuerpo se puede convertir en escenario de resistencia, oposición o denuncia es el suicidio de Bhubaneswari Buduri, más allá de que el mensaje, como lamentaba Spivak, se hubiera distorsionado. A través del cuerpo se puede leer la hegemonía del poder pero también la resistencia que en todo poder reside, más aun en la subalternidad. No es fácil en absoluto ver estas prácticas no hegemónicas en las imágenes de NO-DO pero la teoría interpretativa, la antropología audiovisual, y una mirada deconstructivista y crítica del discurso y de la representación que se hace de la Galicia subalternizada en NO-DO nos proporcionan el marco epistemológico adecuado para poder localizarlas, analizarlas y ponerlas de manifiesto en caso de que se hayan dado y

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

reflexionar, cuestionar y responder a las preguntas que se deriven del hecho de manifestar que las “resistencias”, de ninguna de las maneras, figuran inconscientemente representadas en NO-DO.

1.4. Objetivos de la investigación

-Comprender el funcionamiento interno de NO-DO y el papel, funciones, tecnologías, símbolos y usos que hace del folclore musical gallego en sus imágenes, para qué y qué implicaciones tiene.

-Describir los procesos de homogeneización y mixtificación ejercidos sobre las estructuras de la música tradicional gallega en NO-DO proyectados entre el año 1943 y el 1981 y cómo esos procesos se fueron modificando sobre sí mismos atendiendo a las necesidades discursivas del régimen en sus diferentes etapas constitutivas.

-Mostrar las características concretas y los procesos de construcción de los productos culturales asociados al folclore –bailes, cantos, instrumentos y trajes– utilizados por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange y por Educación y Descanso y proyectados por NO-DO.

-Deconstruir el lenguaje simbólico de los cuerpos en el ejercicio musical proyectado por las imágenes y mostrar cómo las prácticas musicales de los mismos están atravesadas por estrategias de poder que se esconden en la cotidianidad.

-Aportar claves de análisis en el estudio de los tópicos sobre Galicia y lo gallego, utilizando NO-DO como base documental, para con ello poder deconstruirlos y descubrir los procesos en los que se generan los prejuicios y preconceptos asociados a los pueblos y sus culturas partiendo del caso concreto de Galicia.

-Realizar una lectura analítica que muestre cómo el uso del folclore está íntimamente ligado al ideario político del régimen y a sus etapas y cómo NO-DO fue reflejo de tales necesidades de legitimación y así aportar información para poner de manifiesto la

necesidad de estudio del material NO-DO para ir desenmascarando las estrategias y técnicas del poder en la construcción de las culturas dentro del estado español.

-Demostrar cómo la música, a partir del caso concreto de NO-DO en Galicia, puede ser usada con fines políticos, ideológicos, económicos, morales, de género y ser usada cómo estrategia de gran poder evocador y movilizador de emociones en las personas y los pueblos.

-Dejar apuntado cómo el uso propagandístico del folclore en las imágenes, en donde la música representa un importante papel, no es único a Galicia sino que puede ser comprendido como general a todo el territorio español a pesar de que las características concretas asociadas a cada territorio puedan ser cambiantes.

-Poner de manifiesto que el material NO-DO no ha de entenderse como “cine etnográfico” aunque sí pretenda parecerlo a ojos del espectador como parte de una tecnología de verificación que se pretendía enarbolar desde el poder ejecutivo. NO-DO no es un modelo de cine etnográfico porque la sociedad que muestra ante las cámaras no responde a la realidad y porque su discurso y método no se basa –ni lo pretende– en el método etnográfico a pesar de que parte de su lenguaje audiovisual sea documentalista.

-Rastrear los procesos de folclorismo desde el franquismo hasta la actualidad pasando por la Transición española y la constitución de la democracia para, en primer lugar comprender cómo los procesos de folclorización no son únicos a los totalitarismos y, en segundo lugar para demostrar que siguen produciéndose en la actualidad; tópicos positivos y/o negativos que se comercializan porque aportan beneficios económicos en el marco de un sistema global y capitalista.

1.5. Estado de la cuestión.

Aproximaciones bibliográficas al objeto de estudio

Una de las complejidades, pero también de las riquezas, de la presente investigación es la gran cantidad de aproximaciones que se han hecho desde diversas especialidades a

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

cuestiones que están relacionadas con nuestro objeto de estudio. La bibliografía que se ha acercado a este período histórico, así como a conceptos y reflexiones que hemos querido tratar en esta investigación se caracteriza por ser multidisciplinar y muy extensa.

La bibliografía que vamos a ir aportando a continuación ha sido ordenada en especialidades intentado considerarla como una red ramificada de conocimientos relacionados. Muchos de las propias autoras y autores y sus obras no pertenecen a especialidades concretas, aisladas o independientes de otras, sino que en la mayor parte de los casos son aportaciones elaboradas desde “lugares comunes”, interdisciplinares, aportando un conocimiento completo a la “cuestión”.

Para poder abordar las aportaciones bibliográficas que, desde diversas especialidades, se han ido publicando con el paso de los años desde el fin de la dictadura franquista, hemos decidido dividir este epígrafe en cuatro partes. En la primera de ellas expondremos los trabajos que se han aproximado al franquismo como etapa histórica en España y en Galicia. Veremos cuáles han sido los autores y obras más señaladas en la reconstrucción histórica, política y social de una etapa que ha producido la gran parte de su bibliografía en los últimos veinte años. La segunda de las partes muestra un recorrido bibliográfico por los estudios más relevantes sobre NO-DO, tanto desde el punto de vista audiovisual como político y de propaganda. También hemos recogido estudios relevantes al respecto del ejercicio de la propaganda, de su discurso, de su aplicación en lo social y de las técnicas y medios de las que se sirve. La tercera parte recoge un gran número de aportaciones desarrolladas desde los estudios de género, sexualidades y cuerpos. Aportaciones que se han aproximado al franquismo y a la cuestión de la mujer en este período concreto de la historia. La cuarta y última parte hace referencia a estudios que han trabajado cuestiones relativas a folclore, folclorismo y procesos de folclorización. Se centra en estudios antropológicos y etnomusicológicos que han abordado la discusión en torno a los procesos de folclorización; teorías al respecto de la invención, de la construcción de lo cotidiano y de la tradición.

1.5.1. Estudios sobre el franquismo y Galicia.

Los primeros trabajos que habría que tener en cuenta, son aquellos que han ido abordando las características internas del franquismo como institución política, en cada una

de las subetapas que configuran el régimen y, en concreto, aquellas que nosotros vamos a abordar en la elaboración del presente trabajo.

La bibliografía que ha ido generando el estudio sobre el régimen franquista –y la propia figura del dictador–, es un mar de tinta que no se podría abarcar en su totalidad en la presente investigación, pero sí es necesario presentar aquí, aquellos trabajos más representativos hechos hasta este momento.

En la década de los años 80 del siglo pasado, el norteamericano Stanley G. Payne, considerado uno de los grandes historiadores del franquismo y del fenómeno fascista a nivel internacional, edita uno de los primeros estudios, verdaderamente completos y rigurosos, de los cuarenta años de dictadura que ejerció, prácticamente de forma exclusiva, el General Francisco Franco Bahamonde (Payne, 1987)

Uno de los principales problemas sobre la división del franquismo en subperíodos es que no ha llegado a haber consenso unánime entre los y las especialistas. En el caso de Payne, al igual que en el caso de Juan Pablo Fusi, la división se lleva a cabo a través de un esquema ternario: 1ª. “1936-1939: guerra civil y configuración del régimen”; 2ª. “1939-1959: la dictadura”; 3ª. “1959-1975: desarrollismo y decadencia” (Payne, 1987; Fusi, 1985).

También de Stanley Payne, aunque muy posterior, encontramos un pequeño libro, incluido dentro de una colección mayor, en el que aborda, de forma breve, las dos primeras décadas de la dictadura. Se trata de una propuesta interesante ya que no solo aporta una luz clara sobre este periodo a nivel político sino también en lo que respecta a lo social y económico” (Payne, 2005)

Otra de las grandes aportaciones históricas al período franquista y Guerra Civil son los trabajos publicados por Paul Preston. Su trabajo se centra notablemente en el estudio del período de guerra (Preston, 1987; Preston 1999) pero su producción escrita es de una amplitud tal que ha llegado a abarcar aspectos relativos a la transición y la estabilización de la democracia en España (Preston, 1986).

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

A diferencia de la estrategia tripartita de Payne y Fusi en la estratificación del franquismo, Preston entiende cuatro etapas diferenciadas. Consideramos que las imágenes y el texto audiovisual de NO-DO modificarán su discurso propagandístico de una manera paralela a las etapas que este autor ha definido:

1ª. 1939-1945, “época azul de aparente predominio falangista”; 2ª. 1946-1957, “período de severo gobierno demócrata cristiano”; 3ª. 1957-1969, “modernización económica presidida por lo tecnócratas asociados con el Opus Dei”; 4ª. 1969-1975, “ruptura de la coalición del régimen” (Preston, 1997: 185)

Sin embargo, el autor Enrique Moradiellos va a proponer una estructura en cinco partes, incluyendo en ellas la configuración del régimen en el marco de la guerra civil:

1. 1936-1939. Configuración inicial del régimen durante la guerra civil.
2. 1939-1945. Etapa nacional-sindicalista en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial
3. 1945-1959. Etapa nacional-católica de breve aislamiento y posterior reintegración internacional.
4. 1959-1969. Etapa autoritaria de desarrollismo tecnocrático y expansión económica.
5. 1969-1975. Tardofranquismo y crisis terminal del régimen”. (Moradiellos, 2003: 27).

Retomando las obras de Preston, quizá las más importantes versan, en uno de los casos sobre la figura de Franco y la otra, sobre de la represión y exterminio en la Guerra Civil y en los años posteriores. La primera de ellas *Franco. “Caudillo de España”* es un ensayo al respecto de la figura del “Caudillo” (Preston, 2006). Su estudio pretende comprender la figura y características del que fue Jefe de Estado, sus ambiciones, su habilidad en el equilibrio de poderes, su conservadurismo político y moral.

La segunda de ellas, *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, es una obra de grandísima utilidad en la comprensión del ejercicio de la represión, del poder represor y estado de terror que la población española vivió en los años de guerra y posteriores (Preston, 2011). Se trata de un trabajo que analiza extensamente lo ocurrido en los campos de concentración españoles y las diferentes purgas humanas que tuvieron lugar en toda España. Para comprender los efectos de la represión y el ejercicio de terror

en Galicia, Preston dedica en su sexto capítulo ¹ un espacio dedicado a la represión ejercida por el general Mola en diferentes lugares del territorio español, entre ellos, Galicia. Se trata de un capítulo de tremenda importancia en la comprensión del estado colectivo de terror y miedo contenidos, en la comprensión del silencio político que pudo seguir a la purga así como en el estado anímico que la población gallega en particular y española en general alcanzaron en los años posteriores a la guerra.

Al respecto de los devastadores efectos humanos de la represión franquista en Galicia en concreto hay varias obras editadas, y cada vez más, que centran su trabajo en la reconstrucción de los hechos sobre el terreno gallego e incluso en ayuntamientos o parroquias muy delimitados. No voy a extenderme en su recorrido ya que esta bibliografía –al respecto de la Guerra Civil– no es en sí misma parte de la cuestión que aquí se estudia, pero al igual que las obras ya mencionadas, éstas proponen una mirada concretizada sobre el ejercicio de poder directo y represor del franquismo sobre la población. Se trata de trabajos interesantes en la comprensión del ejercicio de poder explícito y simbólico; uno de los procesos sujetos a análisis profundo en esta investigación.

Una de las primeras monografías escritas sobre el franquismo, finalizada la dictadura va a ser, a cargo de Xavier Costa Clavell, *Las dos caras de Galicia bajo el franquismo*. El título del libro hace referencia a la hipótesis básica de este trabajo. Costa Clavell mantiene la teoría de que, a pesar de la imagen que se daba de Galicia de cara a la política franquista, el pueblo gallego resultó reactivo a la penetración del régimen. Además, expone con claridad características aspectos de la cotidianidad y de la represión ejercida en ella por parte del régimen:

Todo atisbo de libertad quedó marginada de la vida cotidiana gallega desde julio de 1936. Una serie de reglamentaciones y normas arbitrarias impuso a la población el más riguroso control de sus movimientos. La forma de expresarse quedó literalmente encajonada dentro del esquema falangista –demagógico y retórico hasta no más poder– en la etapa de la guerra y posteriormente se ciñó a las directrices franquista de la camélica y reaccionaria

¹ Consultar en “El terror de Mola: las purgas de Navarra, Galicia, Castilla la Vieja y León” (Preston, 2011: 253-304)

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

democracia orgánica. A la que el pueblo llamaba en Galicia “democracia do carallo” (Costa Clavell, 1977: 191)

A través de una escritura repleta de sarcasmo, Costa Clavell ya apuntaba a su manera – en la década de los setenta-, la existencia de una Galicia estigmatizada por parte del régimen, más silenciada de lo que en realidad estaba, y más adepta al régimen de lo que en realidad era. Su descripción de la situación es abundante en frases populares, dichos y comentarios habituales del pueblo que, sin poder ser considerado un documento etnográfico, sí ilustra el cómo era aquella sociedad esquilada por el hambre de la posguerra, cansada de emigrar y coartada en todas y cada una de sus expresiones.

El franquismo nunca caló en el pueblo gallego, que se mantuvo en todo momento distante –entre escéptico, irónico y amedrentado– a todo lo que Franco y su régimen representaban. El franquismo fue siempre, en realidad, una artificial superestructura ortopédica impuesta al país (*Ibid.*:210)

En la década siguiente, concretamente en el año 1985, Carlos Fernández, periodista e historiador que ha colaborado en numerosas ocasiones con la prensa gallega, publicaba bajo el título de *Franquismo y transición política en Galicia: apuntes para una historia de nuestro pasado reciente*, un estudio sin una estructura capitular concreta, con cierto desorden temático, pero de interés para esta investigación por la cantidad de alusiones que hace a la vida cotidiana gallega, y en concreto en relación al baile, a la música y a las fiestas populares. Se trata de una especie de anecdotario de situaciones que evidencian el ejercicio de poder, narradas desde el absurdo y el ridículo, convertidas en dramáticas al recordar que, efectivamente, durante varias décadas se vivió ciertamente así.

En los lugares en que estaba prohibido el piropeo, resultaba muy difícil su sanción, pues ello equivalía a disponer de un multitudinario servicio de vigilancia que pudiese controlar las frases entre parejas y no digamos en los bailes al aire libre en que la música impedía percibir lo que hablaban las parejas. Claro que todo era posible en este variopinto país (Fernández, 1985: 95)

Años después, Bernardo Máiz, historiador gallego especialmente vinculado a trabajos relacionados con el franquismo, publica un libro, escrito íntegramente en gallego, bajo el nombre de *Galicia na II República e baixo o franquismo*. Proporciona valiosa información sobre la Guerra Civil en Galicia, sobre la política lingüística represiva ejercida por parte de

las autoridades, la miseria y el hambre que atravesaron a la Galicia de la posguerra (y a España en general), sobre la situación de un galeguismo ilegal, de otro en el exilio y de las luchas antifranquistas (Máiz, 1998).

Ya en el 2004, a cargo de José Rodríguez Lago también historiador y profesor de la Universidade de Vigo, se publica una monografía extensísima y de gran rigor científico sobre la Iglesia en la Galicia del franquismo. Compuesta de cuatro partes, abarca los diferentes aspectos relacionados con la Iglesia de aquellos años: aspectos relativos a la organización jerárquica y burocrática, la militancia seglar de Acción Católica: el discurso de esta institución en la parroquia, en el hogar, en la escuela, en el ámbito laboral, en la calle, en el ocio, en la propia cultura; es decir, en todos y cada uno de los ámbitos de la vida de un individuo. Y por último, un análisis de los encuentros y desencuentros de una relación triangular cuyos protagonistas fueron la Iglesia, Falange y la propia Dictadura (Rodríguez Lago, 2004).

Es especialmente interesante la tercera parte de este libro en el posterior análisis de la sociedad gallega en relación con la comunidad eclesiástica que la acompañaba. A través de ella comprobaremos cuál fue la incidencia de la Iglesia como institución, en la vida pública y privada de los gallegos y gallegas. El clero va a ver su poder tan reestablecido en el gobierno de Franco que, su control sobre la escuela, educación, género, sexualidad, familia se extendió más allá de ella misma logrando que el poder como tal no solo se ejerciera sobre el individuo en tanto que sujeto víctima del ejercicio, sino que el individuo pasaba a ser un agente controlador, vigilante y ejecutor de poder.

En la *Historia contemporánea de Galicia*, publicada en el 2005, tres de sus capítulos son de especial interés en el análisis de la sociedad gallega en el franquismo. El primero de ellos, bajo el título de “La economía gallega en el período franquista (1939-1975)”, escrito por Xoan Carmona Badía y Ángel Fernández González hace un estudio muy revelador de la situación económica de Galicia a lo largo de la dictadura. Atendiendo al desarrollo agrícola, ganadero, pesquero, industrial y forestal de Galicia, en las diferentes etapas del régimen, sabemos a ciencia cierta cuál fue la situación económica por la que atravesó Galicia en su momento. Sus conclusiones, aunque puedan resultar evidentes, no lo son tanto ya que una vez se comience con el análisis de las imágenes de NO-DO se pretenderá

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

mostrar una Galicia que, lejos de pasar hambre, disfrutaba de una supuesta abundancia de bienes que sorprende hoy a cualquiera que sepa que aquellos años fueron bautizados por la fraseología popular como *os anos da fame*. “En Galicia os anos da posguerra son lembrados como os anos da ‘fame’.” (Carmona Badía-Fernández González, 2005: 69)

El segundo de ellos tiene por autor a José María Cardesín Díaz y, por objeto de estudio, los aspectos relativos a la sociedad gallega de la dictadura. Su recorrido abarca temas tales como la represión en Galicia, la situación en la escuela –pública y/o privada-tanto para profesores y profesoras como para alumnos y alumnas; de nuevo se presenta el papel de la iglesia como organismo de represión moral y de usos sociales. También importante será su recorrido por la Galicia del hambre, que, como va quedando constancia a través de todas estas referencias, ha sido abordada desde un gran número de autores. También hace referencia al fenómeno migratorio, éxodo gallego especialmente notable en estas fechas, así como a los cambios producidos en la sociedad gallega a partir de la apertura de fronteras económicas: el crecimiento de la población urbana, la ampliación de los núcleos urbanos más importantes, la llegada de las nuevas tecnologías (la cocina de gas, los electrodomésticos, la maquinaria agrícola y ganadera), el concepto de moda, los juguetes, los grandes almacenes, la práctica elitista de ir a la playa sin los horribles avatares de las décadas de los cuarenta y cincuenta, las discotecas, las “salas de fiesta”; en pocas palabras, la sociedad de consumo. “Empezaba a venir al mundo, en esas salas de partos, la generación de los niños de la democracia” (Cardesín Díaz, 2005: 321)

El último de los tres capítulos de esta *Historia contemporánea de Galicia*, escrito por Eduardo Rico Boquete, sigue la línea del anterior: análisis de los avatares, desgracias, miserias, y posterior cambio de la sociedad gallega en los cuarenta largos años de gobierno franquista. En un primer momento se trata de un recorrido por los años de la Guerra Civil y la violencia y represión de la misma así como la de los años consecutivos (Rico Boquete, 2005).

Concede, también, buena parte de su escritura al análisis de los apoyos del régimen, en especial al caso de la Iglesia Católica y de Falange. Posteriormente realizará un análisis de la sociedad gallega entre el 1939 y el 1959 poniendo especial énfasis en fenómenos tan

poco tratados en la literatura franquista como son el estraperlo, la corrupción y los fraudes caciquiles, especialmente presentes, todos ellos, en la Galicia de esos años.

Posteriormente pasará a tratar, de nuevo también, aspectos como el hambre, el malestar social y la conflictividad laboral, las visitas oficiales, ofrendas y discursos de Franco en Galicia y en el Pazo de Meirás, la guerrilla antifranquista, para acabar con un análisis de los cambios sociales ocurridos a partir del año 1951.

Sobre guerra civil y represión en cada una de las provincias gallegas tenemos un libro coordinado por Jesús de Juana y Julio Prada titulado *Lo que han hecho en Galicia* (VV.AA, 2006). De esta obra son solo interesantes las aproximaciones concretas al respecto de la represión en cada una de las provincias sino que también es abordada la represión en el asociacionismo agrario así como una aproximación a la situación del exilio gallego

Por último, y ya para cerrar el capítulo de los estudios franquistas hemos creído necesario mencionar, por tratarse de uno de los estudios más tempranos del franquismo y en el que el autor establece los componentes ideológicos del franquismo, un ensayo realizado en el 1975, aportado desde la Sociología por Amando de Miguel y, titulado, *Sociología del franquismo: Análisis ideológico de los Ministros del Régimen*. (de Miguel, 1975). Se trata de una monografía dividida en tres partes, de las cuales la primera está, íntegramente dedicada, al perfil biográfico de los ministros que, a lo largo de toda la dictadura, formaron parte del gabinete de Franco. La segunda parte dedica un análisis a las diferentes familias políticas que apoyaron al régimen a lo largo de toda la dictadura. Y una última y tercera parte, que interesa especialmente en el análisis antropológico de la España mostrada por el régimen a través de NO-DO, que consiste en la explicación de los componentes ideológicos del franquismo. A lo largo de los capítulos de esta última parte del ensayo explica con gran claridad y de manera sintética, las características políticas, sociales y morales que van a conformar el franquismo: autoritarismo, corporativismo, conservadurismo, tercerismo utópico, triunfalismo, nostalgia liberal, nacional-catolicismo, catastrofismo antropológico, paternalismo, tecnocratismo, populismo, este último, especialmente revelador para el análisis y comprensión del uso de la música tradicional de los pueblos de España por parte de las instituciones del régimen, tales como los Coros y

1.5.2. Estudios sobre NO-DO y propaganda.

El material documental sobre el que se centra el análisis de esta investigación, es el material audiovisual que, del 1943 al 1981, nos presenta NO-DO. NO-DO fue el instrumento cinematográfico de propaganda por excelencia en el período franquista, cuya proyección fue obligatoria en todos los cines españoles y de las posesiones del estado –en el pase previo a la película– desde 1943 hasta 1976 puesto que el organismo fue creado por la Vicesecretaría de Educación Popular en diciembre de 1942 para iniciar las proyecciones el 4 de enero de 1943 y su obligatoriedad fue derogada en el año 1976, a pesar de que su actividad productiva se mantuvo hasta el año 1981.

Un estudio interesante sobre la política social y de captación de masas a través de instrumentos y organismos de propaganda es el estudio de Carmen Molinero publicado en el año 2005 (Molinero, 2005). La autora plantea una conclusión básica para las argumentaciones de esta investigación: lo central del discurso social franquista operaría, a través de diferentes agentes e instrumentos (entre ellos NO-DO) que pretenderían mostrar u ofrecer una imagen de la política social franquista que no tendría por qué ser coincidente con la realidad política desarrollada. En este sentido, organismos diversos que pudieran estar al servicio de la captación de masas, como NO-DO, se ocupaban de “captar”, con éxito o sin él, a la población a través del ejercicio de una propaganda con retórica populista bastante evidente. La primera parte del estudio prestará especial atención a la labor ejercida por Auxilio Social –organización falangista que quedó englobada en la Sección Femenina, constituida durante la Guerra Civil, cuya labor humanitaria facilitó, no solo, el que fuese usado como una plataforma de propaganda sino también de adhesión social– y analizará el discurso de “lo social” desarrollado en su seno, como uno de los más eficaces mecanismos de control y propaganda del Régimen (*Ibid.*: 13). En la segunda hará un análisis de cuáles fueron los gestores de esa política social, entre ellos la Sección Femenina (organismo absolutamente vinculado a esta investigación) y su incidencia con respecto a la población

² En lo sucesivo responderá a las siglas FET y de las JONS.

femenina de todo el territorio estatal. En la tercera pondrá de manifiesto la existencia de una fractura social evidente entre vencedores y vencidos que fue extensiva a todo el estado español, así como el hambre y la miseria generalizada durante los años 40, y muy a pesar de los esfuerzos de los lemas falangistas –“Patria, Pan y Justicia”– que no evitaban el hecho de que la situación fuera imposible de ocultar a pesar de que los organismos la escondieran.

En los últimos años, los estudios y publicaciones sobre el NO-DO han ido en considerable aumento. El hecho de que el archivo de NO-DO se abriese al mundo de la investigación ha propiciado el que diferentes ciencias se hayan aproximado a las imágenes de NO-DO.

Los primeros trabajos que se realizaron al respecto de NO-DO fueron poco después de la extinción del régimen. Uno de los primeros fue la aportación de Marta Hernández en el temprano año 1976 (Hernández, 1976). Bajo el título de “El NO-DO al alcance de todos los españoles”. Hernández hacía un breve recorrido por el aparato cinematográfico. Años después, ya en el año 1993, el nº 15 de los *Archivos de Filmoteca*, publicaba una serie de artículos sobre el estudio de NO-DO y de su archivo en Filmoteca Española. Trabajos como los de Alfonso del Almo (Del Almo, 1993) o Román Gubern (Gubern, 1993) que suponían la apertura de los estudios al respecto del grueso y amplio material audiovisual que NO-DO podía aportar a investigadores de muy diferentes especialidades.

Con el cambio de siglo, el interés hacia NO-DO se pone de manifiesto. A partir del año 1999 las publicaciones que hacen de NO-DO el objeto de estudio empiezan a trascender. Saturnino Rodríguez publica en el año 1999 una obra dedicada única y exclusivamente a NO-DO: *El NO-DO, catecismo social de una época*. (Rodríguez Martínez, 1999). Su trabajo abarca el estudio de NO-DO desde el número 1 del año 1943 hasta el número 722 del año 1956 desde un enfoque claramente crítico. Rodríguez concluye su análisis en el año 1956 al considerar que el propio desarrollo del organismo cinematográfico se modifica a partir de ese año con la llegada a España de la televisión pública.

Nuestro análisis termina deliberadamente con aquel Noticiario [722] que da cuenta da cuenta de la inauguración de la Televisión Española. A partir de ese momento, NO-DO

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

comenzó una etapa que concluiría con su extinción definitiva, previo paso por otra etapa de colaboradora de su hermana mayor la televisión. (*Ibid.*: XIV)

Se trata de una obra interesante precisamente por atender al análisis de NO-DO de una manera más profunda o amplia ya que de un lado, presenta el Noticiario Documental desde su nacimiento, su desarrollo político administrativo, organismos gestores y legitimación institucional y de otro, el vínculo audiovisual que se generó entre NO-DO y otros modelos de cine de propaganda contemporáneos a él como la UFA alemana o el LUCE italiano. Y, seguramente el análisis más interesante en para el desarrollo de la presente investigación es el espacio dedicado a como NO-DO educaba, o pretendía educar, a la población española como un catecismo dominical a los feligreses. En su Capítulo 6 hace un interesantísimo recorrido por los argumentos desarrollados por NO-DO entre el 1943 y el 1956; noticias que podían abordar aspectos relativos a la II Guerra Mundial y sus frentes, la presencia del caudillo en las imágenes, la idea de España como nación/imperio, y finalmente, la vida de España y los españoles al estilo NO-DO: variedades, moda, toros, folclore y copleras, la vida en el terruño, Sección Femenina y un largo etcétera.

Dos años después, en el año 2001, se publica en Madrid el que aun hoy es, sin lugar a dudas, el trabajo más extenso y rigurosos publicado sobre NO-DO. Se trata del magnífico trabajo realizado por Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Si bien su primera edición fecha del año 2001, ha sido un libro reeditado en numerables ocasiones. La edición que nosotros manejaremos es la octava edición, del año 2006 (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006).

Tranche y Sánchez-Biosca presentan NO-DO como la única publicación española que en los años del régimen nunca sufrió censura al tratarse de un organismo de producción directa de las propias instituciones franquista, concretamente de la mano de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, y por lo tanto, fiel reflejo de los principios ideológicos de la dictadura.

El estudio está estructurado en dos grandes partes temáticas y una tercera dedicada a apéndices. En la primera de ellas, Rafael Tranche realiza un análisis exhaustivo de NO-DO como testimonio memorial del franquismo: su nacimiento, los cambios, su producción técnica, sus características internas, el proceso de montaje, y su desarrollo ideológico a

través de las instituciones más importantes representadas en él (entre ellas Sección Femenina). En la segunda, Sánchez-Biosca, desarrolla un extensísimo y detallado análisis de las diferentes estampas, ordenadas cronológicamente, que, una y otra vez, se fueron sucediendo en las imágenes de NO-DO: desde los 18 de julio hasta el Valle de los Caídos y la muerte de Franco, pasando por la Segunda Guerra Mundial. Nuestras referencias a este estudio serán numerosas ya que, tanto a nivel temático, metodológico como teórico es, sin duda, un referente indiscutible. Tanto es así que basamos varias de nuestras hipótesis de investigación en una tesis que ya esta obra adelantaba en el año 2001:

NO-DO representaba una distensión dramática en sentido narrativo y emocional respecto a la actualidad, eludía la información y se comportaba como una revista, como un mosaico de noticias buena parte de las cuales eran en apariencia irrelevantes históricamente. Por descontado, ciertas noticias, ciertos escenarios, ciertos motivos quedarían fijados con dramatismo y tensión [...]. Pero incluso en estos casos, no actuaba más que una retórica violenta, cuyo objetivo no era precisamente la agitación ni la movilización de las masas. Esta idea, que a nosotros e nos impuso desde muy pronto, molestó a muchos críticos que, aun sin dedicar grandes horas al estudio del noticiario, preferían ver en él la ferocidad de un combate ideológico sin tregua, la exposición de un programa de choque pseudofascista. Sin duda, afrontar nuestra visión de NO-DO era más incómodo, pues suponía no admitir la templanza del Régimen(cosa que jamás nos pasó por la mente), sino el riesgo intelectual de enfrentarse con un instrumento de distensión, de establecimiento de consignas o, si se nos permite la expresión, de afirmación retórica de largo alcance. Esta idea aparece confirmada cada día y constituye, a nuestro entender, una de las tesis fuertes del presente libro” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: XI)

En el año 2003 se publica la obra de Miguel Ángel Hernández Robledo (Hernández Robledo, 2003). Bajo el título de *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)* centra su estudio en solo dos años, pero de tremenda trascendencia en la constitución del papel de NO-DO dentro del Estado. El hecho de que NO-DO emitiera por primera vez en el mes de enero de 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, deja ver cuáles eran las intenciones de la dictadura dentro de la contienda mundial, y concretamente el interés de la Vicesecretaría de Educación Popular de disponer de un material cinematográfico regido directamente por el estado. El hecho de que España contara con un organismo cinematográfico propio e independiente, sin necesidad de recurrir a noticiarios extranjeros, se hacía imprescindible en el marco nacional e internacional. No por ello, tal

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

y como la obra de Hernández pone de manifiesto, se abandonaron colaboraciones con noticiarios extranjeros como el UFA alemán o el FOX Movietone estadounidense.

Se trata de una obra interesante en el estudio del NO-DO en sus dos primeros años. El libro de Hernández proporciona claves interesantes en el análisis de aquellas imágenes que, aun siendo relativas al uso del folclore, estaban “al servicio del estado unitario” (Hernández Robledo, 2003: 190-308). Como se verá en los estudios de caso que haremos de las imágenes de NO-DO, el uso político del folclore entre los años 1943 y 1948 está profundamente vinculado a esa idea de servicio, de adorno, de restauración del Estado. Pero además, con el bloqueo internacional hecho España al término de la Segunda Guerra Mundial, el gabinete de Franco se vio obligado a buscar aliados internacionales misión para la cual constituyó una serie de “particulares embajadas” como fueron los viajes de los Coros y Danzas a países hispanoamericanos.

Cinco años después, en el año 2008, Araceli Rodríguez Mateos (Rodríguez Mateos, 2008) recorre la imagen política de la dictadura a partir del análisis del Noticiario NO-DO entre los años 1943 y 1959. Coincide con muchas de las hipótesis defendidas por Rodríguez Martínez, Tranche y Sánchez-Biosca o Hernández Robledo, como por ejemplo en considerar que la función de NO-DO consistió en mostrar una crónica cinematográfica de una España alegre, satisfecha, esforzada y feliz más que aquella miserable, hambrienta, atemorizada y duramente reprimida como era la España de los años 40 y principios de los 50.

También coinciden los autores al poner de manifiesto cuáles eran los objetivos – conscientes o inconscientes– de NO-DO en las imágenes. Su función en el régimen era principalmente la propagandística, discurso basado en la legitimación y facilitado a través de la exclusividad informativa de NO-DO; la abundante cantidad de metraje sobre la figura del Caudillo da cuenta de ello y, por lo tanto, el discurso audiovisual de NO-DO es espejo en el que mirar la evolución interna de la política del Gobierno de la dictadura a lo largo de los años, tanto en la política interior como en la exterior.

En pocas palabras, el noticiario fue la imagen oficial de la *España nueva* que se construía en todos los sectores. Si aquí interesa especialmente la crónica política es porque al margen de su voluntad de informar y entretener nació como un instrumento al ‘servicio de los

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

intereses propagandísticos del Nuevo Estado’, según lo consignaba el reglamento de creación de la entidad NO-DO. (Rodríguez Mateos, 2008:20)

Y para concluir con el apartado concreto de NO-DO y dar paso a la bibliografía existente en relación a la situación del cine en Galicia durante el franquismo, un libro del año 2009, muy paralelo a esta investigación. Escrito por Roberto Germán Fandiño Pérez bajo el título de *La Rioja al alcance de los todos los Españoles. NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia*, se aproxima a cuestiones no solo de carácter histórico y/o audiovisual sino antropológico (Fandiño Pérez, R.G., 2009). Más allá de que nuestro trabajo se centre en cómo se construye la imagen cultural de Galicia a lo largo de la vida de NO-DO, a partir del uso concreto de su música, las cuestiones a las que vamos a atender a lo largo del desarrollo del texto van mucho más allá de lo musical para introducirse en cuestiones varias de carácter cultural, social, económico y político. En esta breve pero interesante obra de Fandiño Pérez hemos encontrado sin lugar a dudas el texto más cercano a nuestra propia “cuestión” por el hecho de centrar su análisis en la construcción del discurso sobre La Rioja a partir del uso que se hace de las imágenes en NO-DO. Pondrá de manifiesto la importancia del uso del folclore, de las fiestas populares, el uso de los estigmas, del tipismo, de la homogeneización de cuestiones culturales complejas.

Muchas de las hipótesis de la obra de Fandiño Pérez coinciden o se aproximan mucho a las propias, como se verá en los próximos apartados, por lo que ha sido una obra de gran importancia para esta investigación en concreto puesto que sus conclusiones sobre La Rioja nos han motivado reflexiones comparativas con respecto a Galicia por lo que nos hemos repensado también a través de su trabajo y en gran medida lo hemos hecho propio. Su trabajo es muestra del interés hacia un análisis interpretativo de las imágenes de NO-DO: al respecto de cómo se construyó en el franquismo una idea de España, de nación, de pueblo, de mujer, de familia, y de cuáles fueron las características concretas que se asociaron a cada una de las “regiones” de España, que en algunos casos coinciden entre ellas –así ocurre en algunos casos entre Galicia y La Rioja según vimos en el trabajo de Fandiño Pérez– y en otros casos no podrían ser más distintas.

Para concluir el estado de la cuestión al respecto de lo escrito sobre NO-DO y propaganda, con carácter de estudio local, hay un trabajo editado en el 1996 bajo el título

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

de *Historia do cine en Galicia* y del cual forma parte un artículo de Emilio G. García Fernández sobre la imagen cinematográfica en la Galicia franquista (García Fernández, E.G, 1996). Este trabajo hace especial hincapié en la producción cinematográfica gallega durante la dictadura (cortometrajes, filmes, etc.), lo cual no guarda excesiva relación con el presente ámbito de estudio, pero se facilitan una serie de datos sobre la afluencia ciudadana al cine, los cuales resultan de interés para la interpretación de datos sobre la supuesta incidencia que NO-DO pudo haber tenido en la sociedad gallega: recuérdese que aquellas imágenes previas a la película eran de obligada proyección. Uno de sus epígrafes se centra en el estudio de las imágenes documentales de Galicia y en la importancia del folclore en las mismas. Se plantean los que serán los temas recurrentes al respecto de Galicia y lo gallego en NO-DO como por ejemplo la ciudad de Compostela como bastión de la jerarquía eclesiástica y modelo moral y ético a seguir, tópicos sobre “el gallego y la gallega” mostrados a través de la cámara y, unos breves apuntes de NO-DO en relación a la imagen de Galicia como por ejemplo a través de las visitas vacacionales de Franco al Pazo de Meirás.

En 2003 Antonio Cendán Fraga presenta un estudio sistemático de los medios de comunicación en Galicia durante el franquismo (Cendán Fraga, 2003). A través de una estructuración cronológica, determinada a su vez por las diferentes etapas del franquismo, aborda el contexto general de las dos Leyes de Prensa del franquismo³, los diferentes medios de comunicación y de masas, uno por uno, y su tratamiento en el franquismo: prensa, radio, cine (por supuesto NO-DO) y televisión cuando por fin se introdujo en España en el 1956. Su análisis sobre NO-DO es breve, pero el valor de este estudio reside, sobre todo, en el análisis del contexto de los medios de comunicación en Galicia. Por ello ha de ser tenido en cuenta dado que es de los pocos trabajos que hay al respecto.

Por último, Vicente Sánchez-Biosca presenta una de las publicaciones más recientes en los estudios de NO-DO bajo el título “El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal (Sánchez-Biosca, 2014) integrado en una obra de mayor envergadura que versa sobre las representaciones simbólicas durante el franquismo y a la que recurriremos en el estudio de otros trabajos allí publicados (AAVV, 2014). En este último trabajo Sánchez-Biosca

³ Ley de Prensa de abril de 1938, elaborada por Ramón Serrano Súñer (el “cuñadísimo”) y Ley de Prensa de enero de 1966, elaborada por Manuel Fraga Iribarne que alivió la censura en los medios.

presenta NO-DO como un organismo de propaganda franquista sí, pero desprovisto de agitación o intensidad política. Nada más lejos, la eficacia que el autor manifiesta a NO-DO está intrínsecamente relacionada con lo que el da en llamar “nacionalismo banal”, tarea en absoluto desdeñable –por muy banal que se presente NO-DO a nivel temático- ya que fue precisamente esa “banalidad” lo que convirtió a NO-DO en un organismo con gran incidencia social, especialmente en las dos primeras décadas de franquismo, antes de la llegada de a televisión a los hogares españoles. “Los deportes y la lengua constituyeron acaso sus dos puntales” de banalidad (Sánchez-Biosca, 2014: 195) jugando papeles decisivos ambos en la construcción del ideal de nación y modelo territorial de estado del régimen. Usos centralistas y españolistas de los mismos “educaban” al espectador en un modelo españolista nada agitado y que dejaba los valores nacionales periféricos en absoluto jaque deportivo y lingüístico, simbolizado a través del Real Madrid Club de Fútbol y el castellano de Castilla en la boca de Matías Prats.

1.5.3. Los estudios de género. Mujer, cuerpos y sexualidad/es en el franquismo

La cuestión de género ha sido uno de los campos que más ha tardado en desarrollarse dentro de los estudios sobre franquismo. Si bien es cierto que en los últimos años las publicaciones, sobre todo en forma de artículos -vinculados a estudios feministas en su mayoría- han ido conformando un corpus muy interesante en el estudio de la mujer, los cuerpos y las sexualidades. Las primeras obras que hacen referencia al estado de la mujer en la dictadura serán ya de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta y, a partir de ahí han sido muchos los y las autoras –autoras principalmente- las que han ido cubriendo campos de conocimiento en el estado de la mujer en este periodo. En los párrafos sucesivos se verán obras que exponen como a través del adoctrinamiento de la mujer y de su cuerpo el franquismo convirtió en baluarte moral un modelo de mujer dócil, obediente y abnegada, el único modelo de mujer que tenía cabida en el proyecto de la “Nueva España”, aquella mujer, madre, esposa e hija a la que se le reservaba la indecible misión de dar vástagos fuertes y leales a la patria. Veremos obras cuyo objeto de estudio puede ir desde la condición social de la mujer en el régimen, el ejercicio represivo de la misma a través de los cuerpos y de las sexualidades, los diferentes modelos de adoctrinamiento a los que fueron sometidas a lo largo del franquismo con una mención muy especialmente al papel de la Sección Femenina de FET y de las JONS.

Como es de suponer, los paradigmas de escritura han ido cambiado mucho a lo largo de tantos años de investigación sobre la mujer en el franquismo por lo que se percibirán diferencias entre obras cuyo desarrollo teórico se encuentra más en la historiografía así como otras en la sociología, antropología social e incluso en las posteriores teorías *queer*.

Siendo la literatura sobre la mujer y el género en el franquismo tan abundante trataré de recoger aquellas obras que se han dedicado a explorar la situación represiva de la mujer en el franquismo y por otro lado, intentaré concretar a partir de las obras que se han dedicado a analizar el papel de la mujer en el folclore entendido por el franquismo y, específicamente a partir de los estudios sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

Uno de los primeros trabajos publicados al respecto de estas cuestiones data del temprano año 1977 por Luis Alonso Tejada bajo el título *La represión sexual en la España de Franco* (Alonso Tejada, 1977). Obra muy interesante en el estudio de la represión sexual ejercida por el franquismo de manera obsesiva, patológica incluso, sobre los cuerpos, tanto masculinos como femeninos. No deja de sorprender que siendo un libro del año 1977 la ilustración de la portada ya prediga simbólicamente el contenido de la obra ya que plasmado en ella aparece un cuerpo femenino desnudo, caracterizado por los elementos iconográficos básicos asociados al diablo: cabello largo rojo fuego, dos cuernos y alas demoníacas (incluso sorprende la ausencia de rabo en forma de flecha). Para completar la imagen, la mujer adopta en su desnudez una postura que muestra sin duda la tensión del placer sexual: boca entreabierta, una mano cubriendo la cara y otra hacia el exterior de cuerpo, torso levemente inclinado hacia atrás. Sin duda un acierto el hecho de unir en la misma imagen al demonio y la mujer pues la asociación franquista de la mujer a la tentación, su supuesta peligrosidad sexual natural así como su tendencia, natural también, al peligro del alma y el cuerpo, fueron recurrentemente denunciados por los teólogos, teóricos, y demás familia de la moral en el franquismo.



Imagen de portada (Alonso Tejada, 1977)

Alonso Tejada recorre por los diferentes períodos de la dictadura las condiciones morales que obligaron a la ciudadanía a adoptar una sexualidad represiva, reducida a la vida matrimonial -por supuesto monógama- y obsesionada con prohibir, reducir y fiscalizar los posibles espacios y situaciones en los que hombres y mujeres pudieran encontrarse de maneras poco pudorosas: los bailes, las playas, las piscinas, el cine, etcétera.

No se hace una exposición concreta de la represión de la sexualidad en el caso exclusivo de la mujer, pero sin duda el autor es plenamente consciente de la diferente rectitud moral que el franquismo exigía a las mujeres a diferencia de los hombres, lo cual es simbólico del temor atribuido a la mujer como agente corruptor de la moral, de los hombres y al fin, de España.

Muy interesante también su capítulo 6 “La homosexualidad reprimida como una forma de delincuencia” en el que brevemente expone como efectivamente la homosexualidad,

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

especialmente la masculina⁴, se convertía en un mal, en una enfermedad patológica criminalizada que había que reprimir hasta la aniquilación, de ser posible, por el bien de la Patria.

Sin duda una obra de interés en unos años todavía pudorosamente complicados que anticipa con valentía, a través de una indudable ironía y sarcasmo, una línea de investigación en los estudios sobre franquismo que aun tardaría años en retomar cuestiones relativas no solo a la sexualidad sino al franquismo en general.

Siguiendo el orden cronológico de las publicaciones sobre género, el trabajo pionero sobre la mujer y Falange, es el publicado por M^a Teresa Gallego Méndez en 1983, *Mujer, Falange y Franquismo*. En él, la autora abarca la historia de la Sección Femenina de FET y de las JONS hasta el año 1945 considerando hasta entonces tres distintas etapas. La primera de ellas, previa a la Guerra Civil, de 1934 a 1936. La segunda se correspondería con los años de guerra; 1936 a 1939. Y la tercera de las etapas del 1939 al 1945 la que se corresponde con la etapa Nacional Sindicalista según los autores⁵.

Los tres últimos capítulos de su libro se centran en el análisis de la situación de la mujer y la Sección Femenina en el medio rural y de las consideraciones fascistas sobre la mujer del campo. También sobre las consideraciones sociales, morales y eclesiales de la mujer según los criterios de la organización falangista; su papel en la familia y su importancia en la educación de hijos e hijas para cumplir fielmente a la patria. Y en último lugar desarrolla un breve análisis sobre la existencia de la mujer sumisa, reducida al silencio y abnegación (Gallego Méndez, 1983).

En el año 1987 Carmen Martín Gaité publicaba un ensayo que vería gran cantidad de reediciones bajo el interesante título de *Usos amorosos en la posguerra española* (Martín Gaité, 1987). Se trata de una investigación de gran interés ya que la autora reconstruye los

⁴ No porque el lesbianismo fuera aceptado. Nada más lejos ya que el lesbianismo en sí mismo, como veremos a lo largo de esta investigación en lo referido a sexualidades, ni siquiera tuvo condición propia debido al proceso de invisibilización o ausencia de importancia que se le concedía al “jugueteo” entre mujeres, a diferencia del que se le daba al masculino.

⁵ Consultar Fusi, 1985; Payne, 1987; Preston, 1997.

usos amorosos de una etapa decisiva en la historia de España. Tanto es así que la estricta represión ejercida en el ámbito de la sexualidad y de las prácticas amorosas de aquellos años que determinaron absolutamente las dificultades para hablar de sexualidad/es con naturalidad en las siguientes décadas. El pudor llegó a tal extremo de represión que no cabía esperar otro desenlace que la explosión que en “los años de destape” se produjo en España y de la cual es agente principal el cine de la época.

Tales consideraciones herméticas sobre estos usos, educaban a los cuerpos de una forma total y todas las prácticas institucionales del Estado, sobre todo aquellas que se encargaban del encuadramiento de la mujer –como la Sección Femenina de Falange- estaban orientadas al control y fiscalización del cuerpo femenino, muy especialmente. A través del baile, de la moda, de las revistas de la época, de las normas establecidas para hacer deporte, incluso de la forma en la que sentarse a una mesa o de caminar, se ejercía un poder constante sobre los cuerpos, agentes directos sobre los cuales recaía la represión asegurando generaciones enteras de hombres y mujeres. Un poder ejercido no solo por el Estado o sus instituciones sino que un poder trasladado y ejercido por multitud de redes sociales vigilantes como eran la parroquia, los y las vecinas, la familia, los liceos, las escuelas.

Con una escritura entretenida Martín Gaité retrata las significaciones simbólicas de todas aquellas absurdas situaciones que pudieran tener que ver con las relaciones a dos y por lo tanto ser potencialmente pecaminosas según la moral –nacional catolicista- del régimen. La presente investigación se nutrirá a menudo de bibliografía que proporcione descripciones de la cotidianidad en las diferentes etapas del régimen ya que en ella, en los usos inconscientes de lo cotidiano están los significados de todo lo demás; “la lógica de la práctica” (Bourdieu, 1991). Además se manejará también documentación original de la época como ensayos que pretendieron argumentar los por qué de que el baile agarrado fuese un baile inmoral o el por qué de que los Coros y Danzas en los años cuarenta convirtieran los pololos en prenda obligatoria de sus bailarinas.

Volviendo a los trabajos relativos a la Sección Femenina, habría que esperar hasta el año 1990 en el que Rosario Sánchez López sería la primera en abarcar toda la trayectoria histórica de la Sección Femenina en su *Mujer Española, una sombra de destino en lo Universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)* tesis

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega
presentada en 1986 y publicada por la Universidad de Murcia cuatro años después (Sánchez López, 1990).

Fueron muchas las publicaciones de Rosario Sánchez al respecto de la Sección Femenina siendo una de las investigadoras que más ha contribuido en el conocimiento de dicho campo así como en animar a la investigación en el mismo.

Continuando por la senda de la cronología no podemos dejar de mencionar un curioso trabajo publicado en 1993 por Luis Suárez Fernández, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Curioso por ser una crónica más bien parcial de la historia de la Sección Femenina ya que el mismo autor reconoce ser una descripción de los hechos desde la propia organización y con la participación directa de mujeres de la propia Sección Femenina. Lo manifiesta en una nota al lector, de la siguiente manera:

Lector:

Tienes en tus manos un libro de Historia. Algo muy singular pues esta Crónica pretende ser una exposición de los notables sucesos e que se vio implicada la Sección Femenina de Falange Española. Cuenta sus esperanzas, sus ilusiones y su realidad. Rinde cuentas de este modo de las tareas que llevó a cabo al servicio de la mujer y de la sociedad española en general. El tiempo transcurrido desde la supresión legal de la Sección Femenina hace urgente dar noticia, desde la serenidad más completa de cómo las cosas fueron, sin paliativos, sin ocultar deficiencias o errores, pero también sin ceder pie ante la negación que se presenta en nuestros días. Las mujeres que la formaron poseían un orden de valores trascendentes y un contenido político basado en el pensamiento de José Antonio.

En la preparación, acopio de datos y redacción de la misma, han tomado parte los equipos de trabajo de la Asociación “Nueva Andadura”, integrados en su mayoría por mujeres de la extinguida Sección Femenina. Dichos equipos han estado dirigidos por el catedrático Emérito de Historia, Luis Suárez Fernández, a quien se debe de manera especial la forma expositiva, deliberadamente procurada como un trabajo de investigación, con aparato crítico: los documentos que se mencionan o se insertan, son garantía de objetividad, de cuanto se dice permanece apoyado en datos fehacientes. (Suárez Fernández, 1993: 7)

Lo que no se le puede criticar a la crónica es la ausencia de documentación de archivo y en este sentido se trata de un documento muy interesante en el estudio y recopilación de datos. En sus extensos Apéndices se recogen exhaustivamente los centros e instituciones de la Sección Femenina en sus diversos ámbitos (talleres artesanos, granjas-escuela,

hogares rurales, albergues y campamentos, guarderías infantiles, cátedras ambulantes y permanentes...), su patrimonio, una recopilación de leyes promovidas por la Sección Femenina, y la descripción de sus organismos nacionales e internacionales. La documentación de archivo de la organización que maneja es extensa y citada con rigor por lo que a través del manejo de esta obra es posible localizar mucha documentación relativa a la Sección Femenina.

Por otra parte, no deja de ser bastante claro que se trata de una descripción parcial y de un análisis sesgado de la actividad de la Sección Femenina. Especialmente interesante en el análisis crítico de la presente investigación es el capítulo VI de la Segunda Parte “Bailando hasta la Cruz del Sur”⁶ que, no por casualidad, lleva el mismo título de la primera crónica publicada sobre estos viajes, escrita por el entonces cronista oficial de los Coros y Danzas en aquellas embajadas, Rafael García Serrano (García Serrano, 1953) autor del cual se manejará bastante documentación de archivo a lo largo de este viaje.

La próxima publicación se encuentra prácticamente en el lado opuesta a la anterior. Escrita desde la ironía y con claro tono mordaz, *La Sección Femenina* de Luis Otero (Otero, 1999) es un valioso documento visual ya que se trata de una colección de imágenes, fotografías, recortes de prensa, documentos, portadas de revistas, manuales comportamiento femenino en sociedad, etcétera. Estructurada en ocho capítulos, el autor recorre la larga historia de la Sección Femenina a partir de la experiencia visual, experiencia muy similar a la de ir contemplando un álbum de fotografía. Gracias a esto el lector puede hacerse una idea más que clara de cuáles fueron los modelos de mujer que se fueron dando a lo largo de la historia del franquismo, retratados en la propia Sección Femenina. Peinados, maquillajes, moda textil, modelos estéticos que pretendían enseñar y educar al resto de las mujeres españolas como ser una mujer dulce, femenina, falangista, folklórica, cuidadora, de buen gusto social, esposa abnegada y madre sufrida. Cualidades no siempre coherentes unas con otras, como veremos a lo largo de la investigación, pero extrañamente pretendidas. También es posible estudiar, por comparación, los atributos asociados a lo masculino, retratado sobre todo como héroe de guerra, sacrificado y gallardo, viril, leal y victorioso (pues no iban a estar retratados en los documentos de la Sección

⁶ Suárez Fernández, 1993: 215-240

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

Femenina, los “traidores a la Patria” leales a la República y, por supuesto, ni mucho menos sus “sucias” mujeres)

Bajo el lema de “No hay nada más bello que servir” (citado en Otero, 1999:31)⁷ se retratan las mujeres falangistas y todos sus usos y costumbres, incluso el “Horario para el ama de casa con marido y un hijo” (citado en *Ibíd.*:188)⁸. Interesante recorrido por los años de la organización femenina analizando simbólica y muy minuciosamente las sonrisas, las miradas, la posición de las manos, de los hombros, de los cuerpos, el largo de las faldas o, la falda pantalón, y el ausente abismo de los escotes. La mujer fuerte del campo, la enfermera, la costurera, la cocinera, la señorita en sociedad, todas católicas, apostólicas y patrióticas.

Se trata de un trabajo escueto en escritura ya que pretende conceder el protagonismo a la abundante colección de imágenes y recortes que, sin lugar a dudas, habla por sí misma.

En el año 2000 vería la publicación una reducción de la tesis doctoral *Women, Fascism and Dance* de Estrella Casero. Se trata este (Casero, 2000) del primer trabajo de investigación dedicado, única y exclusivamente, al papel de los Coros y Danzas así como de la importancia del folclore y su uso político e ideológico poniendo de manifiesto como los grupos de Coros y Danzas cumplieron una función clara de adoctrinamiento a la mujer. Casero fue la primera en poner de manifiesto que bailar en el franquismo era mucho más que bailar y ya entonces dejaba entrever como los cuerpos se pueden educar, adoctrinar y reprimir a través del baile. De cómo a su vez, los viajes de los Coros y Danzas al exterior del país cumplieron una función claramente política, una importante embajada del franquismo que tenía permitida la entrada en naciones que prohibían a los diplomáticos del régimen entrar en ciertos país. Allí donde no entraba la política, entraban las chicas de los Coros y Danzas ataviadas con sus trajes llamados “regionales” y con sus bailes y cantos, supuestamente recogidos de los pueblos de España con criterio de veracidad, cuestión que la misma Casero pone claramente en entredicho. La invención del pololo como prenda, la elección o no de las coplas a cantar, la prohibición de los hombres en el baile hasta casi los años sesenta, la manipulación simbólica de los bailes al servicio de una España plural en

⁷ Artículo con fuente original en *Medina*, Revista de la Sección Femenina, 12 de julio de 1942

⁸ Fuente original Sección Femenina, *Enciclopedia Elemental*, 1957

folclore cuya diferencia no solo no dividía a los pueblos sino que los unía en ese destino universal supremo que era España; “bailar para unir” (Casero, 2000: 77). Quedaba apuntada también la tesis de como la diferencia e identidad de los pueblos se homogeneizaba al máximo y reducía a un producto folclorizado que estereotipaba a los pueblos y reprimía toda ansia diferencial que pudiera darse en las periferias, bautizadas como “región”, “terruño” o “patria chica” en el franquismo.

Relacionado con el mundo cinematográfico María Donapetry Camacho publica *Toda ojos* en el año 2001. No se puede considerar que todo lo abordado en el ensayo sea de interés en relación al estado de la cuestión, pero sí su segundo capítulo se aproxima a la imagen cinematográfica de la mujer en el régimen. El título del capítulo “La despensa espiritual de occidente” (Donapetry Camacho, 2001: 59-81) deja ver la imagen moral que la dictadura tenía de sí misma. Efectivamente, bastión ético de un mundo corrompido por el pecado y la modernidad, la mujer española a través de su cine, se enseñaba pura, fiel, decente, sumisa, alegre, madre, esforzada. La autora es plenamente consciente, y así lo manifiesta, de cómo el cine ejercía una función catequética incluso (*Ibid.*: 61) sobre las mujeres de la época. Igualmente interesante en el aparato teórico de este trabajo, su primer capítulo “Cine y feminismo” en el que desarrolla teóricamente la construcción de género en el cine a través de numerosos ejemplos cinematográficos, entre ellos NO-DO.

En el 2003 se publicaba un trabajo de gran interés y originalidad sobre la mujer en el franquismo. Mientras la literatura de género en el franquismo se había dedicado hasta esta fecha al estudio de los modelos femeninos promovidos por el régimen y como estos se asumían en sociedad –en mayor o menor medida-, *Mujeres caídas* (Núñez Díaz-Balart, 2003) se centra en el estudio de esas otras mujeres del franquismo, las mujeres de los límites: prostitutas, “rojas”, clandestinas e incluso religiosas apresadas; las llamadas “mujeres caídas”. Analiza la realidad marginal de estas mujeres en la posguerra, de cómo la miseria y hambre producida por el propio régimen obligaba a tomar decisiones de supervivencia, de cómo también la ausencia de legislación hasta el 1956⁹ evitaba protegerlas, y de cómo sus prácticas vieron consecuencias extraordinarias de castigo y humillación en las cárceles hacinadas. Su tesis principal es la denuncia de la doble moral

⁹ La prostitución no fue ilegal hasta el año 1956.

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

franquista al respecto de la prostitución que por un lado condenaba y perseguía en su forma clandestina y por otro lado toleraba en aquella forma de prostitución que se producía en los clubes cerrados. De la “epidemia” de enfermedades venéreas y prostitución que tuvo lugar, el Ministerio de Justicia y Gobernación desarrolló la llamada Obra de Redención de Mujeres Caídas. Tal obra, destinada a prostitutas clandestinas, llevaba a las mujeres a reformatorios, cárceles y conventos donde eran adoctrinadas, catequizadas y en la mayoría de los casos sujetos de castigos corporales duros.

Dos modelos de prostitución distintos, uno clandestino e ilegal y otro tolerado y no ilegal hasta el 1956, en un Régimen que se consideraba a sí mismo “la despensa espiritual de occidente” (Donapetry Camacho, 2001) y que se daba golpecitos de orgullo en el pecho al pensar en sus sumisas y castas mujeres, que no lo eran tanto, unas fuere por necesidad y otras quizás por resistencia, militancia o disidencia.

De nuevo procedente de una tesis doctoral, en 2004 Kathleen Richmond publica otra monografía centrada en las mujeres de la Sección Femenina de Falange, *Las mujeres en el fascismo español. La sección femenina de la Falange, 1934-1959*. Esta vez centrado entre los años 1934 y 1959 es un estudio minucioso sobre la construcción ideológica de la organización –previa a Franco e inspirada en las enseñanzas de José Antonio–, su vinculación al catolicismo, la autoridad moral de la que fue investida por el franquismo en la labor de adoctrinamiento a la mujer, y un estudio de sus mandos, en especial de su Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera. Concede claves importantes de análisis no solo en lo que se refiere al ideario de la organización sino también al modo en el que las militantes de élite de la Sección Femenina despreciaban abiertamente modelos de mujer acomodadas y burguesas a las que atribuían falta de pensamiento y pasividad, filosofía que se contradecía con el modelo de mujer pretendido por el régimen. Pero lejos de que la filosofía revolucionaria de la Sección Femenina fuese percibida por el régimen como una amenaza se valió de ella y su eficiencia práctica a la hora de adoctrinar a la mujer, adoctrinamiento enfocado más en lo humanitario que en lo represivo, aspecto acertado que le concedió gran influencia en la sociedad. Tanto es así que, como se verá en nuestras descripciones de campo, son muchas las mujeres que formaron parte de Sección Femenina, que aun hoy manifiestan la utilidad de muchos aspectos aprendidos a través de la organización y mucho y muy bueno el trabajo que con ellas desarrollaron.

Ya en el 2007, de nuevo una monografía de Rosario Sánchez López. Se trata de un manual de gran claridad para el conocimiento de la Sección Femenina a través del tiempo, su ideario, su Delegada Nacional –Pilar Primo de Rivera- y otras realidades femeninas dentro de la organización (subalternas incluso); *Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición* (Sánchez López, 2007).

En el año 2012 se publica un libro de enorme interés en el estudio de las sexualidades y corporeidades femeninas en el franquismo. Bajo la edición de Raquel Osborne *Mujeres bajo sospecha (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*, es definido por su editora como un “mosaico de reflexiones e historias, desperdigadas y/o semidesconocidas hasta ahora, narradas desde una perspectiva multidisciplinar y con ingredientes temáticos” (Osborne, 2012: 10-11). Continuando con la metáfora usada por Osborne, se antoja necesario hacer una referencia a la obra completa, más allá de las teselas, ya que son muchos los textos que se aproximan a nuestro estado de la cuestión en relación al género, mujer y sexualidades. Aportaciones esenciales en el descubrimiento de la desobediencia a través de los cuerpos, de la disidencia sexual femenina en un tiempo en el que el lesbianismo era negado e invisibilizado, las experiencias extramatrimoniales perseguidas y cualquier sexualidad “no normativizada” (*Ibid.*: 9) reprimida.

Y por último no queríamos cerrar el corpus bibliográfico de libros sin hacer mención a una obra del 2013 que ha estudiado la represión de género específicamente sobre el terreno que nosotros estudiamos. *Franquismo y represión de género en Galicia*, editada por Julio Prada Rodríguez (Prada Rodríguez, 2013) es una revisión por cada una de las provincias gallegas (A Coruña, Lugo, Ourense y Pontevedra) sobre la represión ejercida sobre las mujeres en el franquismo; mujeres encausadas, mujeres en la resistencia, mujeres en los tribunales de guerra, etcétera. Su lectura no solo pretende ser una crítica al aparato represivo del franquismo sino que permite colocar a la mujer en un que le fue negado, el lugar de la implicación política, de la disidencia, de la resistencia. Especialmente interesante en la visibilización de la mujer en la guerrilla, su último capítulo “Mujer y resistencia. La guerrilla antifranquista en Galicia desde una perspectiva de género”

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

Repasando el corpus de artículos y/o ensayos al respecto de esta cuestión se encuentran textos de gran interés. Con el paso de los años la producción literaria sobre la mujer y su papel en el franquismo ha ido en aumento. Es difícil abarcar toda esta literatura así que nos centraremos en una selección de artículos que se aproximan especialmente a las tesis que hemos estado viendo.

En el año 2003 Pilar Amador publica en la revista *Feminismo/s* el texto “La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica” (Amador Carretero, 2003). Una de sus tesis más interesantes presenta a los Coros y Danzas como un medio político y diplomático de acercamiento del régimen a Hispanoamérica. Como se verá en los documentos NO-DO, el primer viaje que realizaron los Coros y Danzas al exterior fue en el año 1948 al continente americano. Se trata de una fecha singular y coincide con los años posteriores a la contienda mundial. El año 1948 se caracterizó por ser uno de los más importantes en la política exterior franquista ya que el régimen pasaba por años de bloqueo diplomático. La Argentina del general Perón y Evita fue de los primeros en hacer de anfitrión a los Coros y Danzas y con ello mostrar apoyo diplomático a un régimen político aislado por gran cantidad de países. Que los Coros y Danzas funcionaran como amable embajada del gobierno franquista era algo de lo que la mismísima Pilar Primo de Rivera era consciente y así lo manifestaba en sus discursos. El texto dedica también un punto interesante al análisis de la película *Ronda Española*, dirigida por Ladislao Vajda en el año 1951¹⁰; pretendida crónica de esos viajes en los cuales las muchachas del folklore no solo bailaban ante personalidades políticas de los países visitados, sino también ante aquellos supuestos hijos de la patria, exiliados por motivos políticos, que según la película, encontraban de nuevo el “buen camino” al ver como aquellas muchachas bailaban y cantaban sus coros y danzas, llevando aires de su amada “patria chica”.

El baile como medio, la mujer como mensaje y la alegría, simpatía y feminidad como cualidades intrínsecas a la mujer española (a la buena). La finalidad, de cara al interior educar en patriotismo, y de cara al exterior aparentar y esconder.

¹⁰ *Ronda Española*. 1951. Dir. Ladislao Vajda. Chamartín Productoras: España. DVD-7503. Archivo de Filmoteca Española.

En el 2004 Gema Pérez publica un texto con el siguiente título “El franquismo, ¿un régimen homosexual?”. En él analiza los esfuerzos obsesivos que el régimen franquista dedicó a la represión de las sexualidades, muy especialmente a la homosexual. La pregunta que Pérez Sánchez se plantea atendiendo a la exaltación de la virilidad del régimen y a los mecanismos obsesivos puestos en marcha por mantener una práctica estrictamente heterosexista es “¿qué revela la obsesión del franquismo con la normativización del género y la sexualidad acerca de la forma en que el régimen imaginó la Nación” (Pérez Sánchez, 2004: 32). La respuesta que da la autora tiene que ver con la autoimagen del régimen de cara al exterior: el retraso económico de España frente al del resto de los países del mundo occidental se le antoja un argumento indispensable. Esta supuesta relación de desigualdad engendraría en el régimen la imagen de un país débil, dominado, “feminizado” frente al resto y frente a su versión de fortaleza y virilidad que pretendía para sí mismo. Por lo que “la mera existencia de prácticas heterosexuales ponía en peligro la médula de la legitimidad franquista” (*Ibíd.*: 35); una nación construida a partir del silenciamiento femenino y de la fiscalización masculina.

Bajo la edición de Lucía Prieto Borrego se publica *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo* en el año 2010. El capítulo de M^a del Pilar Ramos Lozano “La Acción política en la sombra: los Coros y Danza de la Sección Femenina de Falange a través de NO-DO, 1943-1953” (Ramos Lozano, 2010) tiene por objeto -como se adivina a través del título del texto- una cuestión muy próxima a la de este trabajo. Se trata de un texto breve pero en él hace un recorrido por la presencia y significados de imágenes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en el NO-DO. Del mismo modo que se defenderá en este trabajo, la autora pone de manifiesto la gran presencia de la Sección Femenina como organismo en el NO-DO y la popularidad de los Coros y Danzas en las imágenes, muy especialmente entre los años cuarenta y cincuenta. Así mismo, manifiesta como la emoción de la cual hacían bandera los grupos de Coros y Danzas, se utilizaba como “recurso movilizador” no solo a nivel interior sino también exterior, política en la que los Coros y Danzas gozaron de importante función. En esta misma línea y un año después la misma autora publica un pequeño libro titulado *Comunicación y estrategias organizativas de la Sección Femenina de Falange. Representaciones: NO-DO, 1943-1953* en el que continúa desarrollando el análisis de las imágenes sobre la Sección Femenina en NO-DO entre esos años (Ramos Lozano, 2011).

Raquel (Lucas) Platero es sin lugar a dudas uno de los autores más relevantes de los últimos años en los estudios sobre género y sexualidad/es. A pesar de que su campo de estudio no tiene por qué estar centrado en el franquismo, sí ha aportado luz con algunos textos a esta cuestión. Su escritura comprometida con las sexualidades no normativizadas plantea interesantes cuestiones teóricas en la revisión de conceptos como género, sexo, sexualidad, transexualidad, etcétera. Se trata de una referencia bibliográfica imprescindible en el estudio de los estereotipos y de cómo las sexualidades normativas y/o normativizadas se han impuesto justificadas en argumentos naturalizados. “Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista” (Platero Méndez, 2009) contribuye a conocer las construcciones de las sexualidades no normativas de las mujeres en el franquismo. Esto plantea dos cuestiones de interés: por un lado aporta datos sobre la política sobre sexualidades sobre el franquismo y, por otro lado demuestra la existencia (indudable) de comportamientos lesboeróticos en el franquismo. Por supuesto, como diría Michel Foucault “Donde hay poder, hay resistencia” y sería un tanto inocente creer que ante la heteronorma no existieran sexualidades no heteronormativas. La aportación de Platero nos permite formular preguntas al respecto de las sexualidades teóricamente normativas de las mujeres del régimen: Sección Femenina, Auxilio Social, Coros y Danzas... Pero, ¿y si no lo eran tanto?

En el año 2011 Isabel Ferrer Senabre publica en la *Trans-Revista Transcultural de Música* “Canto y cotidianidad: visibilidad de género durante el primer franquismo” que resulta de interés para nuestro trabajo por estudiar el fenómeno del canto, práctica musical de gran importancia en Galicia. Su trabajo se basa en la práctica musical cantada en la cotidianidad de los primeros años de franquismo. Plantea el capital simbólico que se le atribuía a los hombres, a diferencia de a la mujeres, al ejercer el canto en ocasiones públicamente trascendentes. El papel de la mujer en la música se limitaba a lo doméstico o aceptar la invitación de un baile –pudoroso siempre- como respuesta afirmativa a un noviazgo. De la misma forma en Galicia estaba muy mal considerado el hecho de que una mujer se dedicara profesionalmente al mundo de la música popular –cosa distinta era el mundo de la música académica occidental- por los significados simbólicos atribuidos al mundo del músico ambulante. Por supuesto es absolutamente inevitable que las mujeres canten, solas o en grupo, y sin duda lo hacían (y por supuesto también tocaban diferentes

instrumentos) pero públicamente eran condenadas ciertas prácticas, únicamente reservadas a los hombres. Utilizar el canto para lucirse era una práctica cotidiana masculina, tocar instrumentos como la gaita o el tamboril por los pueblos era algo que solo se le permitía a un hombre mientras que las mujeres, como mucho, podían tocar instrumentos de pequeña percusión como *cunchas*¹¹ o panderetas¹². Las bodas, las tabernas, las fiestas, incluso las casas, eran espacios habituales en los que los hombres competían para ver quien cantaba o *regueifaba*¹³ mejor.

Como veremos, las mujeres en NO-DO sí cantan, en el marco único de los Coros y Danzas. No tocan ningún instrumento que no sea la pequeña percusión o la *pandeireta* pero sí cantan, dan palmas y bailan. Si bien es cierto que, tal y como manifiesta Isabel Ferrer, no en cotidianidad: no en los bares, en las tabernas, en las fiestas del pueblo, en una comida, celebración. Las escenas cantadas que figuran en NO-DO se refieren a prácticas musicales vinculadas a las actuaciones de los Coros y Danzas y, más escaso, de Educación y Descanso, nunca en relación a una práctica social de prestigio.

En el año 2012 Raquel (Lucas) Platero edita un libro de nuevo en la línea de trabajo que ya avanzamos al presentar su artículo anterior (Platero Méndez, 2009). Bajo el título de *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (Platero Méndez, 2012 a) se agrupan una serie de textos de lectura imprescindible en el estudio de los cuerpos y sexualidades. El último artículo presentado en esta edición es de la autora Cécile Stephanie Stehrenberger la cual defendió su tesis doctoral sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina en la Universidad de Zurich. Su aportación a esta edición es “Bichos raros: los

¹¹ Conchas de vieira que tocadas por su lateral convexo funcionan como idiófonos tradicionales.

¹² Para el estudio de la asociación de género en torno a la pandereta, en el caso concreto de Cantabria, recomendamos la interesante lectura de Tuzi, Gracia. 2010. “La pandereta es de las mujeres. Strumenti musicali ed identità di genere”. *TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 14 [Fecha de consulta 05/01/2015]

¹³ *Regueifar* era una práctica musical masculina habitual en las bodas en las que dos hombres mantenían una disputa dialéctica cantada que se basaba en la improvisación inmediata de coplas con una melodía establecida previamente. El objetivo principal de la práctica era lucir las capacidades vocales y de improvisación de coplas en público, con motivo de felicitación a la pareja de novios. Aquel que paraba antes, perdía. El capital simbólico del *regueifeiro* era notable y era una práctica únicamente masculina.

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial” (Stehrenberger, 2012 a) y en ella recoge el interesante caso de los viajes de la Sección Femenina en su visita a Guinea Ecuatorial y como los grupos de Coros y Danzas formaban parte activa de la arquitectura política del estado franquista y de su concepto de patria.

En este artículo quiero analizar los espectáculos que ofrecían los Coros y Danzas como parte de la construcción franquista de la nación, consistente en una unión inextricable de la política colonial y la de género, cuyo éxito, pero también cuyo fracaso, dependía de la interacción entre las categorías de género, raza y clase. (*Ibid.*: 303)

Se pone en evidencia, a través de su trabajo, como la política colonial puede ir mucho más allá de los estados. Como los países “civilizados” colonizan culturalmente a los “incivilizados”. En el texto de Stehrenberger se muestra como las estructuras de la Sección Femenina calaron en Guinea Ecuatorial lo suficiente como para que el gobierno propio del país, una vez caído el sistema político colonial español, fundara una Sección Femenina Africana.

También del año 2012 aquel “mosaico” editado por Raquel Osborne (Osborne, 2013) *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y Sexualidad, 1930-1980)* que se abordaba en la parte dedicada a monografías. A pesar de que ya se ha citado la referencia bibliográfica de esta edición y su importancia en el estudio de género y sexualidades en el franquismo he creído interesante, aunque sea brevemente, analizar por separado algunos de ellos.

El capítulo 1, “Tiempo de Cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo” de Dolores Juliano (Juliano, 2012) vuelve de nuevo sobre la cuestión de los modelos biopolíticos y heteronormativos en el franquismo y de la negación de la sexualidad como ejercicio a la mujer. El capítulo 3 “Identidad(es) lésbica(s) en el primer franquismo” de Matilde Albarracín (Albarracín, 2012) se basa en el estudio de campo con mujeres lesbianas mayores de 80 años para contar reconstruidas sus experiencias sexoafectivas en los años 40 y 50 de la dictadura y lo que aquellas prácticas implicaban no solo legalmente si no socialmente. El capítulo 5 “Individuas de dudosa moral” de Pura Sánchez (Sánchez, 2012) está muy en la línea de los estudios de Foucault sobre las “tecnologías de poder” y de cómo el mismo ejerce esas técnicas sobre los cuerpos —en este caso femeninos— agentes temidos, peligrosos y contaminados que deben ser controlados para mantener el orden

social. Como se someten los cuerpos, se reeducan, se reprimen y castigan son cuestiones de gran interés para nosotros ya que proponemos que una de esas “tecnologías políticas del cuerpo” se lleva a cabo a través de la más absoluta cotidianidad, y, por supuesto, a través de los cuerpos musicados o musicales. En el capítulo 9 de nuevo Raquel (Lucas) Platero nos propone “ ‘Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines’: La represión de la masculinidad femenina bajo la dictadura” (Platero Méndez, 2012 b) en donde se puede apreciar lo que implicaba la desobediencia de género a través de los cuerpos. Como los binomios heteronormativizados eran impuestos hasta tal punto que aquellos comportamientos que se salieran de la norma eran considerados enfermizos a ojos incluso del aparato judicial y por lo tanto sujetos a expediente policial bajo la Ley de Vagos y Maleantes¹⁴.

Al respecto de los modelos o más bien (anti)modelos de sexualidad femenina en el franquismo es muy recomendable la lectura de los cinco textos de la IV parte del libro, pero son destacables los capítulos 14, 15 y 16. Respectivamente, el primero de ellos de María Victoria Martins Rodríguez “Sección Femenina: modelos de mujer bajo el franquismo” (Martins Rodríguez, 2012), el segundo de María Rosón Villena, “Contramodelo a la feminidad burguesa: construcciones visuales del poder en la Sección Femenina de Falange” (Rosón Villena, 2012) y el último de nuevo de Cécile Stephanie Stehrenberger, “Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en la Guinea Ecuatorial. Un caso de estudio del vínculo entre política de género y colonialismo” (Stehrenberger, 2012b).

También dedica una parte interesante a lo que la autora denomina como la (de)formación de los cuerpos de las bailarinas. Se trata de un interesante concepto ya que el proceso implica diversos ejercicios o tecnologías de poder que se viven a través de los cuerpos y de cómo estos se convertían en unos símbolos u otros según los atributos con los cuales se imbuían. Y en último lugar, el concepto de “bichos raros” hace referencia a los cuerpos extraños de las bailarinas de los Coros y Danzas en relación al modelo de

¹⁴ La Ley de Vagos y Maleantes, comúnmente llamada *la Gandula*, fue una ley del Código Penal español con fecha de 4 de agosto de 1933 cuyo objetivo era regular aquellos agentes considerados peligrosos y/o inmorales; tóxicos en sociedad. Esta ley sufrió una modificación el 15 de julio de 1954 por la cual se incluyó en tal grupo de “indeseables” a los homosexuales.

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

cuerpo/mente femenino que el franquismo promocionaba para la mujer. Cuerpos atléticos, formados deportivamente que traspasaban los límites de lo femenino y se introducían en lo masculino y mentes cultivadas, universitarias en muchos casos que se le negaban al grueso de las mujeres españolas. Acostumbradas a viajes y aventuras en el marco de los Coros y Danzas que el resto de las mujeres no podían ni soñar, la mayoría continuaron bailando muchos años contradiciendo el rol de madre y esposa y viviendo ya desde jóvenes por fuera de las normas de género.

Por último el año 2013. Publicado por María Pilar Ramos Lozano encontramos un recorrido historiográfico por los trabajos dedicados a la Sección Femenina de Falange (Ramos Lozano, 2013). Se trata de un trabajo útil para este estado de la cuestión ya que el mismo artículo es un breve recorrido sobre la cuestión de la Sección Femenina.

Del mismo año Vanesa Tessada publica otro interesante artículo en el análisis y estudio del papel de la Sección Femenina en el mundo iberoamericano y la mujer como embajadora del “modelo de mujer hispana” en el exterior (Tessada, 2013: 4). Junto con los trabajos realizados por Pilar Amador en relación a Latinoamérica y los de Cécile Stehrenberger centrados en las colonias africanas, son de los escasos trabajos que han dedicado literatura hasta el momento sobre el papel de los Coros y Danzas en el exterior de España, campo que sin duda se antoja importantísimo en futuras investigaciones y con importantes variables a destacar dependiendo de cuáles fueran los lugares a visitar. Las tres autoras coinciden en manifestar la importancia de la instrumentación ideológica de los Coros y Danzas dentro de la política exterior del franquismo a lo largo de los años, tesis con la coincidimos totalmente. Como novedad aporta la reflexión de cómo la Sección Femenina no solo funcionaba como embajada política en el exterior sino que se convirtió también en exportadora del modelo de mujer “hispana”, modelo que pretendía instruir en género a la mujer de clase media-alta de los diversos países y que por supuesto se alejaba radicalmente de la diversidad cultural, religiosa, social y étnica.

1.5.4. Los estudios sobre folclore, folclorismo y folclorización

Una de las cuestiones que más interesa en el desarrollo de esta investigación es la aproximación al concepto de folclorismo y los procesos musicales relacionados con él.

No quisimos dejar de citar en este punto una de las obras más tempranas en esta cuestión en España, desarrollada por el etnomusicólogo catalán Josep Martí i Pérez que presentó en 1996 una obra teórica sobre el proceso del folclorismo (Martí i Pérez, 1996). Se trata de uno de los primeros trabajos desarrollados en España a este nivel y a pesar de que parte del estudio del objeto musical, su teoría es aplicable a muchos otros aspectos de la cultura y del llamado *folk-lore*. Martí pone de manifiesto como cualquier aspecto de la cultura puede estar sujeto a un proceso de folclorización pues,

[...] una buena parte de las diversas manifestaciones de la cultura tradicional, de ser exponente de una manera de vivir, pasó a ser instrumento de la nueva sociedad de tipo urbano, asignándosele unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. El folklore devino folclorismo. (Martí i Pérez, 1996: 11)

No se aproxima específicamente a la cuestión del folclorismo en el período franquista pero el desarrollo de su teoría permite la lectura de los procesos folclorísticos en general. Al fin y al cabo, como muchos autores pondrán de manifiesto, el uso de la cultura con fines folclorísticos no es ni mucho menos un ejercicio ni originario ni único del franquismo.

Es uno de los etnomusicólogos que más ha trabajado sobre el fenómeno del folclorismo. Ciertamente es que, en su caso, su estudio se ha vinculado más a fenómenos folclorísticos de la actualidad, pero aun así, la definición del concepto de “folclorismo” que él propone, es interesante en el estudio de nuestro material

El concepto de “folclorismo” presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. Folclorismo, en su vertiente activa, implica pues, “manipulación” (*Ibid.*: 19).

Dos trabajos que han abordado de manera muy interesante los usos político/simbólicos ejercidos por el régimen son los de las autoras María Asunción Lizarazu de Mesa, del año 1996 y Carmen Ortiz en el 1997. Ambos artículos centran su atención en las posibilidades de significado que la utilización del folclore proporciona, en este caso, al gobierno franquista. En el caso del primero (Lizarazu de Mesa, 1998) cuyo título es “En torno al folclore musical y su utilización: el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina” como su título indica centra su análisis en el uso del folclore no solo en el período franquista a través de la acción de la Sección Femenina sino también en el famoso proyecto cultural desarrollado por el Gobierno de la Segunda República creado en el 1931 –Misiones Pedagógicas. Se trata de una lectura de interés por dos razones. La primera de ellas por tratar el hecho de la utilización consciente del folclore y de cómo los procesos de folclorismo no son únicos y exclusivos a gobiernos totalitarios –como el franquismo, el fascismo o el nazismo alemán- sino que efectivamente los gobiernos democráticos pueden utilizar, aun con objetivos claramente distintos y con conceptos resignificados, los saberes “tradicionales” de los pueblos. Por otro lado, esto mismo remite al segundo punto de interés: el poder realizar un análisis comparado entre ambos tipos de gobierno y sobre cómo los mismos materiales “tradicionales” –ya sea música, lengua, historia y tradiciones en general- pueden servir a causas políticas e ideológicas radicalmente distintas. Teniendo en cuenta que uno de los males más grandes que el régimen acusaba al gobierno de la República era el haber sido responsable de concesiones hechas a los nacionalismos periféricos poniendo así en peligro la unidad patria, pueden verse dos universos radicalmente distintos de reivindicación folclórica en dos universos distintos de modelos de estado. Así como en la Segunda República la utilización del folclore pudo haber tenido que ver con los procesos de identidad y nacionalismos periféricos en los distintos puntos del territorio español y por lo tanto ser usados como elementos de diferenciación identitaria, en el franquismo toda diferencia en clave de autonomía fue erradicada a favor del proyecto de una España indisolublemente unida, diversa sí, pero una sola.

El texto de Carmen Ortiz fue publicado en 1997 con el título “Folklore y franquismo” en el marco de un libro que ella misma y Rafael Huertas editaron como *Ciencia y fascismo* (Ortiz, 1997). La línea de investigación de Ortiz, vinculada teóricamente a la antropología cultural, seguirá la línea del uso del folclore como un ejercicio de poder que se traduce en

diversos aspectos culturales. Carmen Ortiz ha desarrollado una activa labor de publicaciones sobre el uso político del folclore en el franquismo, procesos de esencialización, estereotipia y homogenización. Todo ello, aderezado con la mitificación simbólica de elementos que se van a construir como patrióticos y ejemplarizantes de la grandeza, unidad, pureza. De “Folklore y franquismo” son interesantes varias cuestiones. Una de ellas es aquella en la que nos presenta al franquismo no solo como resignificador de un folclore ya existente en el “pueblo” sino también como productor de su propio folclore:

Pero, el franquismo produjo también su propio “folklore”, por ejemplo, en forma de himnos, canciones y gritos, “cultos”, de autor, que, impuestos de forma pertinaz, llegaron a ser populares, en cuanto que fueron aprendidos y repetidos obligatoriamente y hasta la saciedad por grandes masas “populares” de población, durante una serie larga de años. (Ortiz, 1997: 166)

Presenta el mito del campesino, que desarrollará en otros textos suyos posteriores, y de cómo la vida en el campo y del campesino se convierte en depositaria de la “pureza y esencia de la raza” española, obediente, humilde, esforzada silenciosa y abnegada, imagen que contrastaba con la realidad más directa y cruel de los campos que vivían el drama de la miseria y hambre de la posguerra y que protagonizarían en los años 50 un éxodo masivo a las zonas industriales de la península.

Y este texto es uno de los primeros en poner de manifiesto la importancia de los viajes de la Sección Femenina como viajes con claro objetivo político en el marco internacional en el que España había sido expulsada de la ONU y como por supuesto, y muy a pesar de que la prensa franquista no se hiciera eco de ello, aquellas “muchachas” ataviadas de sus “trajes típicos” no solo levantaban pasiones entre los espectadores, sino que también motivaban disturbios y cierto nivel de rebelión y boicot.

Lo cierto es que la línea de investigación que ha seguido Carmen Ortiz ha sido de relevancia en las reflexiones de este trabajo. El hecho de que su análisis parta de una mirada antropológica aplicada al folclore ha motivado un buen número de reflexiones para nosotros y muchas de sus aportaciones nos son propias. Sus conclusiones al respecto del uso del folclore por parte de la política franquista son coincidentes a las nuestras, tanto aquellas relativas a tipismo, folclorismo y política como las que desarrolla desde una

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

perspectiva de género al respecto del papel ejercido por la mujer, por ejemplo, en los viajes de los Coros y Danzas al exterior como parte imprescindible de la política exterior del franquismo en un momento de clara dificultad diplomática para el régimen, a tenor del resultado de la II Guerra Mundial.

Un año más tarde de nuevo Martí publica “A tradición vista a través do folclorismo” (Martí i Pérez, 1998) en donde de nuevo expone tesis basadas en su obra anterior ilustradas en este caso con ejemplos propios al caso gallego. Muestra como la música y el baile tradicional pueden ser dotados de significados simbólicos que van mucho más allá que el hecho musical en sí mismo pudiendo convertirse en productos culturales atemporales, congelados en el tiempo a los cuales se atribuyen “valoraciones socialmente positivas” (Martí i Pérez, 1998: 324) susceptibles de usos –conscientes e inconscientes- diversos. Interesante también como el tipismo o la tipificación forman parte del proceso folclorístico que escoge e incluso exagera algunas características mientras desestima otras. Esto a su vez nos va a llevar, por ejemplo en el caso de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, a danzas, cantos, ritmos, trajes e instrumentos homogeneizados de la misma tradición convirtiéndolos así en productos no reales utilizados con fines, en el caso concreto de los Coros y Danzas, políticos y morales esencialmente.

Uno de los autores más activos en Galicia al respecto de cuestiones relacionadas con los procesos de construcción nacional a partir del uso musical es el autor Luís Costa Vázquez-Mariño, codirector de esta tesis doctoral. Destacaré aquí dos de los trabajos dedicados por Luís Costa a estas cuestiones.

En el año 1998 se publican las Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología realizado en Valladolid entre el 22 y 24 de marzo de 1996. Entre los artículos se publicaba “El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización” (Costa Vázquez-Mariño, 1998a) en donde por un lado analiza como el folclore se convierte –a partir del desarrollo de los nacionalismos europeos del siglo XIX- en vehículo de reivindicación política e identitaria y, por otro lado, como se traduce el proceso de folclorismo, su función y finalidad, en el caso concreto de la *muiñeira* en Galicia y de cómo estos ejercicios pueden acompañarnos hoy en día.

Bajo el título de *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* defiende su tesis doctoral Luís Costa. En su extenso trabajo analizará los complejos procesos de construcción nacionalista en Galicia desde la música y la relación que surge entre ellos. Cómo se fueron fraguando los significados simbólicos atribuidos a los elementos musicales a través del siglo XIX y hasta la sublevación franquista que dio lugar a la Guerra Civil (Costa Vázquez-Mariño, 1999).

De nuevo, la autora Carmen Ortiz publica en 1999, en la revista americana *Journal of American Folklore* bajo el artículo “The uses of Folklore by the Franco Regime” (Ortiz, 1999). En él analiza como el régimen franquista se fue apropiando y utilizando de manera consciente el folklore en varios sentidos: en relación a las formas poéticas de las coplas y de cómo se modifican los textos “tradicionales” para legitimar al régimen, la Guerra Civil y a la figura del Caudillo como salvador de la patria. Interesante también el hecho de que la autora ponga de manifiesto una hipótesis con la que concordamos totalmente que consiste en la idealización y esencialización de la vida del campo y del campesino –esencialización que cobra una presencia tremenda en los NO-DO relativos a Galicia- mostrando una estampa atemporal, tipista, y naturalizada de la vida en España, que por otra parte, según el franquismo a través de la imagen NO-DO se mantenía “pura” e “inmutable” por muchos años que pasaran. Carmen Ortiz recurrirá a las tesis de Hobsbawm –comunes a esta investigación- que narran y definen como se construyen las “tradiciones inventadas”¹⁵ y a través de qué elementos relativos al folclore, en el caso concreto del texto de Ortiz, a través de las fórmulas literarias, símbolos como la bandera o el himno, la figura del Caudillo, la imagen idealizada y mitificada del pasado imperial de Castilla y lo castellano, la imagen idealizada del “pueblo” como “nación” y el uso de la música y sus fórmulas, uso legitimado, casi en exclusiva, de la Sección Femenina de Falange.

“El uso del folklore en la Sección Femenina de Falange: El caso de Granada” de Miguel Ángel Berlanga (Berlanga, 2001) nos presenta el interesante estudio de caso granadino. Su tesis principal se basa en mostrar como el trabajo de recolección, aprendizaje y posterior difusión de los Coros y Danzas de los bailes llamados “fandangos del sur” alteraron

¹⁵ Hobsbawm, Eric J. 2013. “Introducción: la invención de la tradición”. En *La invención de la tradición*. Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger (ed.). [Edición original en inglés, 1945] Barcelona: Crítica, 7-21

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

sensiblemente el corpus musical de los mismos ya que no solo se resignificaron los contenidos asociados a los bailes sino que también fueron alterados elementos propios de la “sintaxis” musical (Berlangua, 2001: 115). Se desprendía de ello, como ocurrió en Galicia, un nuevo “producto” musical que era difundido a todos los niveles –entre ellos NO-DO– promocionando modelos musicales no reales imbuidos de multitud de consideraciones morales, religiosas y de género que, fueron sustituyendo a los anteriores y que pervivieron a lo largo del franquismo, llegando incluso hasta nuestros días.

Relacionado con el anterior por su objeto de estudio Jo Labanyi publica dos años después “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción” (Labanyi, 2003). Centra su desarrollo en el cine folclórico ya desarrollado en la Segunda República y retomado por el franquismo posteriormente. Su estudio de caso se centra en la visión estereotípica de lo andaluz como exótico estandarte de lo español asumido tanto en el exterior como el propio interior de España. Guarda relación teórica con el trabajo del palestino-estadounidense Edward Said en *Orientalismo* cuya tesis se basa en la imagen construida de Oriente por Occidente y que desarrollaremos en los aspectos metodológicos (Said, 2012) y analiza el proceso de tipismo andaluz desde un trabajo que forma parte de las teorías postcoloniales, la desarrollada por el crítico Homi K. Bhabha en su *El lugar de la cultura* (Bhabha, 2012). Labanyi presenta la interesante tesis de considerar la idea tipificada de lo andaluz como un producto colonial impuesto, pero también asumido, desde el estado colonial, España. Teniendo en cuenta la diversidad identitaria que forma parte de la fisonomía geográfica en la Península Ibérica, no parece desacertado el considerar de alguna manera la idea de “España” del régimen en contraposición a las “diversidades nacionales” como un modelo de estado colonial, creador de productos culturales comerciales en el marco de un sistema económico capitalista. En este sentido, si se tiene en cuenta que a partir de finales de los años cincuenta el franquismo se centró, con Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Turismo a la cabeza, en una campaña turística basada en el lema “*Spain is different*” y que se basaba en la promoción de estereotipos culturales que tenían que ver, muy especialmente con la imagen exótica de lo andaluz/español, la tesis de Labanyi se presenta adecuada ya que cierto es que la imagen tipificada de Andalucía resultaba incómoda y reducida a la caricatura a los propios andaluces, pero a su vez, fue acogida conscientemente para extraer beneficio económico

en relación al turista, tanto nacional como extranjero, proceso que por otra parte, sigue en marcha.

Fernando Pereira González publica en la revista *ADRA*, del Museo do Pobo Galego un artículo en el que hace un recorrido por la historia del uso del folclore en Galicia en el siglo XIX: “*Folklore e historia. Sobre algúns usos da cultura popular galega durante o século XIX*” (Pereira González, 2005). Es una lectura interesante ya que es un recorrido por los diferentes usos que se hicieron del folclore y de las supuestas “supervivencias” culturales del pueblo gallego por parte de diferentes autores del siglo XIX. Como escritores como Manuel Murguía y otros autores decimonónicos veían vestigios de celtismo o helenismo (dependiendo de qué autor hiciera el análisis) en fiestas, romerías, trajes, bailes o instrumentos como la gaita; diferentes elementos populares que, según ellos, demostraban el antiguo origen de tales prácticas populares y que imprimían a lo gallego diferencia identitaria pero al fin, teorías que hacían un uso no bien argumentado de los saberes del pueblo; usos folclorizados de las características culturales, convertidas en productos justificadores de supervivencias de pasados míticos. Proceso folclorístico similar al del franquismo quien también encuentra en el folclore las “supervivencias ciertas” del pasado mítico español.

En calquera caso, e independentemente de cales fosen as preferencias de cada autor, a diversidade de opinións indicaba tamén a utilización superficial que se facía das supervivencias etnográficas. Porque a atribución dunha orixe determinada para cada unha delas non derivaba dun estudo detallado da supervivencia en cuestión e dos seus posíbeis paralelismos, senón que en cada caso abundaba con constatar a existencia dunha mínima semellanza –ás veces simplemente imaxinada– da crenza ou do costume galego con outros trazos culturais de pobos estranxeiros, para que seguidamente se establecesse unha identidade segura e se afirmase un vencello xenealóxico entre eles. (Pereira González, 2005: 25)

El último texto de Carmen Ortiz a tratar es del año 2012 y su título es claramente descriptivo de lo la autora va a desarrollar en el texto: “Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina” (Ortiz, 2012). Se trata de uno de los pocos trabajos que se han ocupado del proceso de folclorización desde el uso de los trajes regionales. En relación a la bibliografía que se ha dedicado en Galicia al estudio del traje

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

hay que decir que se sabe mucho a estas alturas y ello hay que agradecerse en gran medida a Antonio Fraguas Fraguas que dejó la senda del estudio del traje apuntada para que otros la retomaran posteriormente y de la que existe una extensa bibliografía¹⁶. Como decimos, en Galicia se van publicando desde hace unos años obras al respecto del traje en Galicia, tipos, zonas geográficas, usos, diferentes prendas, etc. Al decir que no son muy numerosos los trabajos al respecto del traje, nos referimos a aquellas publicaciones que se han dedicado al estudio del uso del traje regional como elemento de folclorización y tipismo regional en el franquismo. Efectivamente, como Ortiz desarrolla en este trabajo, y como Casero manifestaba (Casero, 2010), los trajes sufrieron considerables modificaciones conscientes en el franquismo, fruto de la aplicación de consideraciones morales asociadas a los cuerpos, principalmente, a los cuerpos de las mujeres. Hay prendas que se modifican, faldas que se alargan o se acortan, parte de unos trajes que se colocan en otros, incluso partes que se inventan, para dar como resultado un “producto” construido a base de mezclas de unos elementos con otros, sin criterio etnográfico ninguno y que dio lugar a los llamados trajes regionales de cada provincia, que por supuesto los Coros y Danzas de la Sección Femenina y los grupos de Educación y Descanso mostraban con orgullo regional.

Y la segunda cuestión que desarrolla Ortiz en el texto y que es de interés en la reflexión crítica al respecto del uso de la vestimenta, es el hecho de que además de las actuaciones en el marco de los viajes internacionales de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, funcionaron también como vínculo político entre la embajada española y argentina, la colección de trajes regionales que se le regaló a Eva María Duarte de Perón con motivo de su visita a España en el año 1947 y que se reprodujo en el libro *Trajes de España. Colección*

¹⁶ Consultar: Fraguas Fraguas, Antonio. 1985. *El traje gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.; Fraguas Fraguas, Antonio. 1997. “El traje tradicional de Galicia”. En *Galicia. Antropología*, tomo XXV. A Coruña: Hércules, 468-501; González Pérez, Clodio. 2014. *O traxe tradicional galego*. Baiona: NigraTrea; Hoyos Sancho, Nieves de. 1971. *El traje regional de Galicia*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos – CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas); Naya Pérez, Juan. 1964.: *El traje*. Vigo: Editorial Castrelos ; Rodríguez Fernández, Francisco. 2011. *O traxe muradán*. A Coruña: Mongraf; Rodríguez Rodríguez, Xavier. 1988. *O traxe tradicional galego*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Relación coas Comunidades Galegas; VV.AA. 2000. *El traje tradicional gallego: colección de Piluca Montenegro*. [colección de la exposición del 3 al 29 de abril de 2000 en Casa de Galicia, Madrid]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Secretaría Xeral de Presidencia; VV.AA. 2002. *O traxe*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

de *María Eva Duarte de Perón* del año 1948. A Eva Duarte se le hizo entrega de un traje por cada provincia, modelo mistificado de los Coros y Danzas, confeccionados con sus medidas, para que la dama tuviera el gusto de vestirlos si así lo consideraba.

Y con esto llega 2014 y con él al final de este recorrido para así dar paso a otros.

Belén Sáenz-Chas Díaz publica en la revista *ADRA* el artículo “Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia” en el que muestra el uso del “traje regional” como producto folclorizado desde el siglo XVIII y hasta la actualidad. Diferencia claramente entre aquellas vestimentas que pudieran ser consideradas de uso habitual, tanto por parte de la clase burguesa como por parte de clases menos pudientes del traje folclorizado. Recorre las diferentes partes de trajes y los distintos tejidos que formaron parte de los diferentes trajes en sus diferentes épocas. Trajes unos y otros atravesados por las necesidades que del trabajo a desarrollar se desprendiera –como era en el caso del universo campesino- o de los usos y costumbres de la época y modas como era en el caso de la burguesía. Pone de manifiesto las dificultades que surgen de ver en, por ejemplo la fotografía de estudio de la época, un documento válido para el estudio de la situación los trajes ya que muchas de esas fotografías podían ser fruto de situaciones previamente alteradas por el fotógrafo, retocadas, etc. Tanto es así que expone casos de estudio en los que vestirse de “gallego” y “gallega” para salir en la fotografía era una práctica habitual como reclamo turístico folclórico.

Un caso característico deste tipo de fotografías é o dos fotógrafos Pardo de Mondariz. O pai, Feliciano Pardo, era o fotógrafo oficial do Balneario, no que xa estaba traballando en 1880. Á súa morte en 1912, continúa co seu estudio a súa filla Luísa Pardo, quen morre en 1926. Un dos seus traballos principais era, sobre todo no verán, o de retratar aos turistas e forasteiros hospedados no prestixioso Balneario, posando como paisanos galegos, e levar así un recordo da súa estada en Mondariz. Para isto, constrúen un estudio en Troncoso, onde gardaban o material necesario para as súas fotografías: vestiario típico galego, apeiros e utensilios agrícolas cos que dar un toque enxebre ás súas composicións folclóricas. (Sáenz-Chas Díaz, 2014: 48-49)

El último texto que citaremos es el de Zira Box Varela, titulado “Anverso y reverso de la nación: el discurso de la antiespañolada durante los primeros años 40” (Box Varela, 2014a). En este trabajo recupera una parte de la memoria falangista de los años 40, previa

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

a la política turística del Ministerio de Turismo a partir del año 1957, ya que en la misma residía un argumento interesante: la teoría falangista argumentaba la necesidad de desligarse del proceso de tipismo y folclorización, de las estampas pintorescas a las que denominaba despectivamente como “españoladas” y que el franquismo una década y media después acogería gustosa en su campaña “*Spain is different*”. Se trata de un discurso interesante, en evidente contradicción con lo que vino después, pero en lógica sintonía con la ideología falangista, que tanto se aproximaba a la idea nazi de retratar la cultura patria desde un lugar honorable y heroico rechazando toda imagen colorista, folklórica y, sobre todo, gitana: “[...] había que eliminar la españolería bufa a la que tanto habían contribuido extranjeros y locales para esgrimir, a cambio, la otra España, esa que, en términos falangistas, era la exacta y la difícil” (*Ibid.*: 6). Y en contraposición, lo que había que recuperar, restituir y resaltar eran las verdaderas manifestaciones folclóricas del espíritu patrio español, a saber, los toros, el flamenco y la propia Andalucía, alejadas siempre de las miradas foráneas en su versión más romántica. Resaltar aquello que era auténticamente español. Curiosamente fue la Sección Femenina la encargada en España de esa honorable misión, pero también fue ella misma la que recurrió a los mismos procesos de tipificación y tópicos de los cuáles, en su paradoja, intentaba desvincularse. Interesante propuesta en el estudio de las polaridades franquistas de cara al uso del folclore.

1.6. ¿Por qué? Justificación y relevancia

Casi cuarenta años de dictadura franquista han modificado las realidades sociales, culturales, religiosas, ideológicas, políticas, económicas del país. La política ejercida por parte del gabinete del general Franco durante su largo gobierno ha influido de semejante manera en España que parece un acierto asegurar que la España contemporánea es heredera de la de ayer y que ciertos ejercicios de poder se configuraron en la red social hasta tal punto que se desarrollaron independientemente del poder directo ejercido por el régimen pasando a ser un poder ejercido, asumido y reproducido por todos los agentes sociales, concepto de poder y vigilancia que también heredamos.

Los estudios que se han centrado en el período franquista han ido en aumento en los últimos años desde diferentes especialidades de estudio. De la misma manera la etnomusicología –antropología de la música– ha ido poniendo de manifiesto cómo el uso

de la música o músicas no solo es una certeza sino que se ha hecho con fines diversos, muchos de ellos políticos. La música, definida por John Blacking como “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006), es una manifestación cultural que ofrece información global de la cultura. Esto quiero decir que el análisis profundo de la música no solo da información de la sintaxis puramente musical –técnico-artística– sino que ese análisis debe estar conectado con todo lo que la rodea. Desde ese lugar, se hace posible descubrir cómo las manifestaciones musicales nos dan información de todo lo demás: relaciones de género, prestigios sociales, asociaciones simbólicas, corporeidades, prácticas cotidianas y un sin fin de saberes. A partir de la observación y descripción densa del hecho musical o del uso que de él se hace, obtenemos información de todo el universo cultural y del uso o usos que de él se puede hacer.

El uso de la “tradición” no es algo intrínseco al franquismo ni tampoco nada que hayan inventado *per se* los regímenes totalitarios. Su origen está estrechamente ligado al nacimiento de los nacionalismos en Europa en el siglo XIX y a sus teorías sobre el hecho diferencial de una cultura ante otras. La configuración territorial/cultural de España es una realidad compleja y, por supuesto, no fue ajena a los nacionalismos europeos. Lo que hoy son llamadas administrativamente Autonomías, se discuten entre términos dispares como “nación”, “pueblo” o “país”. En el franquismo quedaron reducidas a “regiones”, en su sentido más asimilado, vinculadas siempre a la supeditación territorial y patriótica de España rompiendo así, de forma violenta, procesos de autodeterminación que llevaban mucho tiempo en marcha. La configuración territorial nacional en el caso de España es en sí misma un cúmulo de procesos que tienen que ver incluso con los antiguos Reinos, previos a la unificación de los Reyes Católicos y, efectivamente, el siglo XIX fue un espacio temporal en el que se activaron con fuerza procesos de diferenciación nacional, muchos de ellos justificados a través de mitos y tradiciones construidas. Así fue también el caso de Galicia la que, a través de las y los literatos del siglo XIX, vio como el mito del celtismo vinculaba más a Galicia con el mundo atlántico que con lo íbero, con poca base demostrable pero lógica en cualquier caso por que, indudablemente, Galicia es profundamente atlántica desde la antigüedad. Los nacionalismos políticos, periféricos o centralistas, entienden en la “tradición” el origen intrínseco y esencial del pueblo, quien a través de la lectura y conocimiento de esa “tradición” puede llegar a conocer la esencia verdadera y primitiva del espíritu nacional de dicho pueblo. La llamada “música tradicional”, aquella de la que

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

el pueblo se supone depositario, se entiende espejo real del espíritu popular más intrínseco y, por lo tanto las posibilidades de uso que ofrece a los regímenes políticos de diversa índole son muchos. Considerar que las tradiciones, en la mayoría de los casos ya folclore, solo pueden ser usadas por totalitarismos de una u otra tendencia política parece a estas alturas una consideración equivocada. Nada más lejos. La utilización del folclore y de las supuestas “tradiciones” construyen todos los días “productos culturales” en el marco del sistema capitalista, y a pesar de que la actividad presente se ejerza desde lugares muy distintos y usos resignificados la senda se ha continuado de muy diversas formas. Un ejemplo que puede ilustrar esta resignificación podría ser

La música ha sido objeto de uso por parte del franquismo y, no menos importante, ha sido acogida por gran parte de la población. Concretamente, la música que ha tenido una importancia y relevancia extraordinarias en el franquismo es la folclórica. Una evidencia de este hecho es la existencia y la importancia trascendente que llegaron a alcanzar dentro de la política interior y exterior del estado español los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange Española de las JONS. A ellos fueron asignados objetivos nada desdeñables revestidos de trajes regionales y muchachas sonrientes ofreciendo al pueblo el estudio y recuperación de “su folclore” un folclore que según la propia Sección Femenina se moría, se enterraba en cada pueblo de manera irremediable, moribunda y despreciada manifestación del verdadero espíritu de los pueblos de España y que los Coros y Danzas rescataron del olvido y de su irremediable y supuestamente trágico final para resituarlo en el lugar que por honor le correspondía, tanto dentro de España como fuera de ella.

La promoción de este trabajo de “rescate” se hizo, desde nuestro punto de vista, desde tres lugares distintos: El primero de ellos de cara al interior a partir del anual Concurso Nacional de Coros y Danzas de España que alcanzó gran popularidad en la sociedad española. El segundo, de cara al exterior a partir de los viajes realizados –primero a América del Sur, después a Europa y Norteamérica y posteriormente incluso a países del Oriente Medio– por los Coros y Danzas desde el año 1948 cuyo objetivo principal era mostrar una cara amable del régimen en un momento de grave crisis política internacional, traducida para España en la expulsión de la ONU. Y el tercero, a través de NO-DO.

NO-DO es el testigo cinematográfico principal del ejercicio que a lo largo de las décadas desarrollaron los Coros y Danzas, tanto en el interior como en el exterior, y es tal la cantidad de material que reside en sus imágenes que en NO-DO se recogieron prácticamente todas las actividades del organismo, hasta el punto de ser posible reconstruir toda la historia de los Coros y Danzas de la Sección Femenina a través de NO-DO si se quisiera. La presencia de folclore en NO-DO en su larga vida es una de las estampas españolas más habituales junto con la presencia y actos protagonizados por el Caudillo, el fútbol y los toros. Es testigo excepcional de la actividad folclórica en España y testimonio directo del uso del mismo. NO-DO se interpreta aquí, no como un recurso de estudio de la situación de las músicas tradicionales de España en las décadas de los 40, 50 o 60 sino como un recurso de estudio de los procesos de folclorización, de construcción cultural y de “productos”, de la invención de las tradiciones, y del uso consciente o inconsciente de la música con fines políticos, sociales, éticos y morales y de género.

Consideramos entonces relevante empezar un estudio exhaustivo del material que NO-DO proporciona en materia musical para el conocimiento de una realidad social y cultural en la que la música ha tenido una importancia intrínseca en la política de estado y en el ejercicio de poder.

Se ha considerado necesario acotar de alguna manera el objeto de estudio ya que los materiales cinematográficos de NO-DO relativos a las culturas tradicionales devenidas en folclore contienen cantidad de ejemplos de cualquiera de las diversas culturas musicales propias al estado español. El volumen de NO-DOs que se pueden reunir relativos a folclore es enorme y por lo tanto un estudio verdaderamente profundo del mismo, es muy dificultoso, no solo desde el punto de vista cuantitativo sino también desde el cualitativo.

A pesar de que los procesos de folclorización pueden tener mucho de común en el franquismo y NO-DO –ya que el grueso de los materiales son de los grupos de Coros y Danzas y de Educación y Descanso y, por lo tanto, con una orientación política unitaria– hemos considerado acertado el estudio de las músicas de los diferentes pueblos de la península por separado ya que, la política ejercida por el propio régimen, por muy común que fuera, asociaba diferentes significados simbólicos, construía distintos productos y lenguajes en relación a cuáles eran las consideraciones previas de ese pueblo dentro de otro

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

que era España –Una, Grande y Libre– y por lo tanto, a pesar de que las estrategias sin duda eran comunes, el uso de las mismas eran relativas a cada una de las “regiones”. No se produce de la misma manera el uso del folclore y la construcción cultural de Galicia que la de Andalucía o la de Cataluña, Madrid, Euskadi o Castilla y esto ocurre porque no significaba lo mismo, ni tenía la misma presencia en el modelo de estado que el franquismo pretendía, Cataluña que Madrid, Galicia que Euskadi o Andalucía que Castilla.

El hecho de ser yo misma gallega me proponía dos cuestiones importantes. En primer lugar una cuestión de carácter práctico de cara al trabajo de campo puesto que mi residencia en Compostela me permitía estar en contacto directo con un campo que, por un lado conocía bien y por otro que se abría ante mi como acceso lógico, rápido y hasta casi “natural”. En segundo lugar por la firme creencia en la necesidad de profundizar en estas cuestiones no solo por enriquecimiento o interés personal y mayor conocimiento de los procesos de construcción cultural relativos a mi cultura sino también para compartir conclusiones en el marco de mi propia cultura. En este sentido puedo decirme *insider* en esta investigación, siendo consciente de las dificultades que en la mirada conlleva, pero también de los beneficios que se desprenden de tener experiencia participante en el estudio, tanto a nivel práctico musical como teórico. Yo misma he crecido entre *muiñeiras e xotas* aprendidas en agrupaciones folclóricas que hoy día siguen desarrollando su actividad, he formado parte de agrupaciones tradicionales –y no tan tradicionales– como músico activa, he bailado, compartido, cantado, bebido, tocado en numerosas fiestas vinculadas a la música tradicional, me he vestido con el “traje de gallega” y los pololos ideados por la Sección Femenina, y mi propio cuerpo ha ejercido y ejerce la participación activa de los procesos de folclorismo en diversas ocasiones ya fuera en bodas con *gaiteiros e gaiteras* que animasen los aperitivos bajo la caída del sol en un hermoso pazo, en *pasarrúas*¹⁷ en pleno verano y a 30º vestida con capas y capas de un traje de lino, calcetines de lana y zuecos de cuero, y en otras estampas herederas de procesos similares. Me considero en este sentido afortunada de poder desarrollar mi estudio a partir de mi propia experiencia, memoria, recuerdos, ocio, el traje de mi armario, mi gaita, mi propio cuerpo bailando *soltos e agarrados* en tantas ocasiones, mi voz, mis contactos (compañeros y compañeras) que son informantes de vida –al igual que yo misma–, mis horas de ocio y diversión. Yo misma soy

¹⁷ Pasacalles

un producto de la folclorización, un objeto de estudio a deconstruir en su práctica cotidiana, tan profunda e inconsciente ella, sometida aquí a un proceso de deconstrucción.

A esto se sumaba el hecho de ser mujer. Mi conocimiento situado, en términos de Donna Haraway (Haraway, 1995), me proporcionaba información subjetiva a partir de la cual construir conocimiento desde un lugar crítico a su vez que *insider* partiendo de la reflexión sobre mi propio cuerpo y la actividad que a través de él he desarrollado y desarrollo cada día en mi ejercicio musical. Por supuesto en todo ello residían ventajas e inconvenientes epistémicos puesto que para la producción de conocimiento me enfrentaba a la existencia de sesgos evidentes e innegables. El producir conocimiento desde la “periferia” (y siendo sujeto de la propia “periferia”) al respecto de cuestiones relacionadas con los nacionalismos que se dieron y dan en España, en esa constante tensión entre los nacionalismos periféricos y el nacionalismo central, dificultaba, pero a la vez enriquecía, el debate que pudiera darse en el seno del trabajo. Ese diálogo entre las ventajas e inconvenientes se fue dando de forma notable a lo largo de la investigación en cada una de sus fases: el proceso de visionado, de selección, el trabajo de campo y el análisis posterior de todos los materiales. En palabras de Haraway “La identidad, incluida la autoidentidad, no produce ciencia. El posicionamiento crítico sí, es decir, la objetividad.” (Haraway, 1995: 332). Y desde ese lugar intentamos colocarnos, sin pretensiones, simplemente aprovechando las múltiples experiencias que me atravesaban a mí, tanto por procedencia cultural, como por género y corporeidad, como por práctica musical folclórica activa. No consideramos que el hecho de ser casi un “sujeto a estudio” en el análisis del folclorismo nos haya impedido ver y analizar de forma crítica sino más bien al contrario. El responsabilizarnos de ello y de las propias prácticas produjo reflexiones epistemológicas que no se hubieran producido de no haber sido así o de no haberse dado las mismas condiciones, precisamente con todas las dificultades. Creemos que hemos enriquecido la investigación a partir de ello y por lo tanto, a pesar de las subjetividades y los sesgos, el conocimiento que hemos intentado producir en las páginas que se abren en adelante, pretende ser un conocimiento situado.

Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas. Sigue a aquello que da base a las luchas políticas y éticas por los debates sobre lo que será considerado racional, es decir, querámoslo o no, lo que da base a las luchas políticas y éticas sobre los proyectos del

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

conocimiento en las ciencias exactas, naturales, sociales y humanas. En otras palabras, la racionalidad es sencillamente imposible, una ilusión óptica proyectada de manera comprensiva desde ninguna parte.” (*Ibid.*: 332- 333)

A mayores de esta experiencia musical se sumaba mi formación musicológica, desarrollada en el Departamento de Música de esta misma casa. Lo cierto es que esa era mi formación académica por excelencia, la musical. Pero en el desarrollo de esa formación musical se fue gestando, en el seno de la materia de Etnomusicología, de la mano de Joaquina Labajo Valdés, una idea que se materializó en el DEA: el firme convencimiento de que el estudio musical debía de estar conectado e inserto en el estudio cultural de la sociedad en la que se producía. Al respecto del descubrimiento de la Etnomusicología, por el cual le estaré agradecida a Joaquina siempre, se abrió el primer período de doctorado y con él el DEA. Cómo me encontré con NO-DO y la distorsión que me produjo el verlo está descrito en la Presentación de este texto pero lo que importa en este punto es que así empezó el viaje a medio camino entre la musicología y la antropología social puesto que mientras defendía mi suficiencia académica en el Departamento de Música alcanzaba mi Licenciatura en Antropología Social y Cultural. Se produjo en mí un puente entre dos especialidades, un puente que se insertaba en la Etnomusicología. Esta tesis doctoral ha derivado notablemente desde el DEA y no solo en cuestiones cronológicas, puesto que este estudio abarca el franquismo en su totalidad y aquel primero se detuvo en el año 1960 por lo que dejó sin estudiar el NO-DO que reflejaba el desarrollismo y los cambios sociales en la España franquista y la caída del régimen, Derivó en un sentido más amplio puesto que las reflexiones sobre lo político, los usos, el folclorismo, y el discurso y tecnologías de poder sobre la música y las “tradiciones” maduraron de forma notable a raíz del contacto con la antropología.

Para finalizar, hemos considerado –tanto el director de esta tesis como yo misma– importante el ejercicio de esta investigación ya que el proceso de homogeneización del folclore ha construido y construye cultura con fines políticos, ideológicos e identitarios que se remontan al siglo XIX, que se recuperaron por el franquismo y que se resignifican posteriormente y hasta hoy. El uso estereotipado de las tradiciones musicales, en este caso la gallega en el franquismo, generó coreografías tipificadas de muchos bailes de carácter improvisado en su forma tradicional, el uso de voces armónicas en cantos que eran eminentemente monódicos, el uso repetitivo de un traje regional que fue homogéneo

durante décadas mixtificado por los Coros y Danzas. Todos estos usos conscientes han ido alterando una tradición musical y, lejos de pretender convertir esta investigación en una reivindicación de elementos puros de la tradición, hay que ser consciente de que es un fenómeno que ha ocurrido, ocurre y sin lugar a dudas seguirá produciéndose aun con otros fines y por otras instituciones (y personas), y así, con el estudio e investigación, poder tener un mejor conocimiento de cómo se ejerce poder a través de los elementos musicales, de las tradiciones construidas, de los propios cuerpos, procesos que se van confundiendo y alimentando con prácticas cotidianas de la vida, de nuestras vidas, y de cómo nosotros y nosotras mismas somos agentes reproductores de poder y de prácticas pasadas que se reivindican en el presente aun desde diferentes lugares. Consideramos también importante el conocimiento de las realidades sociales, políticas, culturales, económicas, morales y de género del franquismo a través del estudio musical. A través de los apoyos audiovisuales que NO-DO nos proporciona y, únicamente a través de aquellas que guardan relación con la música gallega, se puede descubrir una realidad que, habiendo sido vivida por muchos y muchas, no se manifiesta directamente en las imágenes, pero sí de forma subyacente y, precisamente se pone de manifiesto, a través del estudio crítico y analítico simbólico de NO-DO y sus funciones propagandísticas en el régimen de Franco.

Creemos que se trata de una investigación necesaria, no la única, ya que en el conocimiento y entendimiento de los hechos y sociedades del pasado –en este caso próximo– se encuentra la comprensión del presente. Somos herederos y herederas de una sociedad que ha vivido el franquismo durante casi cuarenta años. No se puede creer que este hecho, nada circunstancial, no haya generado cambios en la sociedad española así como en sus estructuras culturales, en sus usos, costumbres, creencias y comportamientos y en la más absoluta pero muy relevante cotidianidad. Si a esto añadimos las características básicas que componen el franquismo y la política ejercida sobre su población durante sus largos años, ya tenemos unas consideraciones previas que, sin duda, ayudarán en el estudio de las realidades sociales presenciadas por generaciones anteriores a la nuestra, y la nuestra misma.

1.7. Breves apuntes a la escritura

Antes de dar paso a otras cuestiones se nos hace necesario aclarar una serie de decisiones que se tomaron con respecto a la escritura del propio texto y que ha de ser tenidas en cuenta en la lectura del mismo. Unas tienen que ver con cuestiones relativas a género, otras son de carácter lingüístico y otras son aclaraciones al respecto de cómo figuran en el texto las diferentes tipologías se citas.

Una de las primeras cuestiones de escritura que abordamos fue la marca de género. Nos planteamos diversas posibilidades ya fuera usando marcas de género de un tipo u otro o utilizando siempre el masculino y femenino en el texto. A pesar de que hay marcas de género como la *-x-* con la que podríamos habernos sentido cómodas también por su vínculo con tradiciones libertarias, consideramos que su uso podría generar discusión, por ejemplo en caso de ser leída en voz alta (de cara a la defensa por ejemplo) puesto que se trata de un fonema que funciona en escritura pero que no adquiere sonido en su forma oral. Y uno de los objetivos de la marca de género era ser coherente en toda la escritura que tuviera que ver con el trabajo. Lo que desde el primer momento tuvimos claro es que no habría manera de elaborar esta escritura desatendiendo a las cuestiones de género con sustantivos genérico, tal y como por otra parte recomienda encarecidamente la Real Academia de la Lengua Española. En nuestro caso, y por mucho que tal institución lo desaconseje, no era una opción expresarse en genéricos. En primer lugar por cuestiones evidentes de visibilización, para evitar el sesgo en todo momento y no dar, con el uso del genérico, por sentadas referencias concretas al género. En segundo lugar porque gran parte de las protagonistas de este trabajo son mujeres puesto que los Coros y Danzas tuvieron un enorme peso protagonista en el retrato folclorista de NO-DO y eran una institución falangista puramente femenina, al menos así hasta el año 1961 en el que se levantó la prohibición de la participación de hombres en el baile. Y en último lugar porque uno de los principales objetivos de esta investigación es hacer una lectura crítica de género, sexualidades, corporeidades y cuestiones asociadas a la mujer por lo que nos parecía del todo una inherencia expresarnos en términos genéricos y/o de masculinidad. Poner de manifiesto este objetivo a través del ejercicio de la propia escritura (del uso de los artículos, sustantivos, adjetivos, etc.) se presentaba absolutamente necesario.

De ahí que, el lector y la lectora verán en todo momento el uso de masculinos y femeninos que, en algunos caso aparecerán desplegados en el propio sustantivo y en otras ocasiones quedarán resumidas en el uso de los artículos. Hemos intentado el uso de genéricos porque como se ha dicho, creemos que el lenguaje es muestra inequívoca patriarcal, no tanto por negación sino más bien por invisibilización y por asimilación de un género al otro, cuestión inadmisibile a la hora de construir conocimiento.

La RAE escribe lo siguiente al respecto de estas cuestiones:

Este tipo de desdoblamientos son artificiosos e innecesarios desde el punto de vista lingüístico. En los sustantivos que designan seres animados existe la posibilidad del uso genérico del masculino para designar la clase, es decir, a todos los individuos de la especie, sin distinción de sexos: *Todos los ciudadanos mayores de edad tienen derecho a voto.*

La mención explícita del femenino solo se justifica cuando la oposición de sexos es relevante en el contexto: *El desarrollo evolutivo es similar en los niños y las niñas de esa edad.* La actual tendencia al desdoblamiento indiscriminado del sustantivo en su forma masculina y femenina va contra el principio de economía del lenguaje y se funda en razones extralingüísticas. Por tanto, deben evitarse estas repeticiones, que generan dificultades sintácticas y de concordancia, y complican innecesariamente la redacción y lectura de los textos.

El uso genérico del masculino se basa en su condición de término no marcado en la oposición masculino/femenino. Por ello, es incorrecto emplear el femenino para aludir conjuntamente a ambos sexos, con independencia del número de individuos de cada sexo que formen parte del conjunto. Así, *los alumnos* es la única forma correcta de referirse a un grupo mixto, aunque el número de alumnas sea superior al de alumnos varones¹⁸.

El hecho de que hoy en día la RAE nos comunique, a todos y todas, este tipo de conclusiones, nos obliga casi a mantener el criterio del uso de los desdoblamientos, por mucho que sean, según RAE “artificiosos e innecesarios”. Nada se hizo más necesario entonces que su uso en este trabajo.

¹⁸ <http://www.rae.es/consultas/los-ciudadanos-y-las-ciudadanas-los-ninos-y-las-ninas>

[Fecha de consulta 29/05/2016]

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

La segunda de las cuestiones que queríamos abordar con respecto a la escritura tiene que ver con lo lingüístico. En esta investigación se ha hecho uso habitual da *lingua galega*. Se verán tres tipos de uso.

El primero de ellos tiene que ver con citas literales de autores y/u obras que están escritas en gallego por parte de sus autores y autoras; es decir, en el marco del uso de bibliografía. En este primer caso las citas figuran literalmente, recogidas con exactitud de su soporte original, y sin traducción alguna puesto que se ha considerado que su traducción no es necesaria para la comprensión del texto y por respeto a la decisión lingüística de los y las autoras.

El segundo de los usos tiene que ver con las transcripciones de las entrevistas realizadas en el trabajo de campo. Este punto quedará aclarado en el capítulo 2, pero adelantamos aquí que todas y cada una de las entrevistas han sido transcritas literalmente atendiendo al uso, no solo lingüístico del o de la informante sino que también a los rasgos dialectales de los mismos: fórmulas particulares, expresiones, etc., más allá de que sean o no sean normativas a nivel lingüístico, han sido recogidas con exactitud. Del mismo modo que en el caso de las citas bibliográficas, no figura traducción al español puesto que además de mantener en este caso los mismos criterios anteriores, se suma la creencia profunda de que las expresiones lingüísticas, en su uso exacto, son reflejo de pensamientos y de emociones que no siempre tienen traducción literal y por lo tanto su significado podría ser alterado a causa de una traducción.

La tercera y última de las cuestiones que afectan a lo lingüístico tiene que ver con el uso de términos técnicos o específicos de lo musical, de lo folclórico o incluso de otro tipo de saberes. Quedará claro a través de un ejemplo. La *muiñeira*, baile icónico de “lo gallego” (y más en el NO-DO), nunca aparecerá bajo su fórmula española *moliner*. Del mismo modo que los nombres técnicos de partes de los trajes que tiene nombre específico, términos organológicos o términos que tienen que ver lo cultural, no serán traducidos al castellano. Aparecerán en el texto en *cursiva* para que el y la lectura al verlo comprendan que se trata de un término técnico y por lo tanto la palabra aparecerá en su fórmula lingüística original, es decir, en *lingua galega*. Esto mismo ocurrirá en el caso del uso de topónimos. Utilizaremos los topónimos en su fórmula lingüística original puesto que la

traducción al castellano, muy habitual en el franquismo, se inventó nombres que nada tenían que ver con el significado original del topónimo. El uso de los topónimos en español se hace en este trabajo pero solamente haciendo citación explícita de las palabras de NO-DO. Por ejemplo, NO-DO se refiere a Baiona como Bayona. Cuando en el presente texto figure como “Bayona” responderá a la transcripción literal de las palabras de NO-DO. Sin embargo, cuando figure “Baiona” responderá a nuestra fórmula escrita, atendiendo al respeto del uso de los topónimos correctos.

Con respecto al resto de la escritura también se han tomado otra serie de decisiones que tienen que ver con el uso de las citas. Así, cuando se haga una cita literal de un o una autora en el texto se podrán dar dos circunstancias. Irá entrecomillado y en el propio cuerpo de texto siempre y cuando no exceda a tres líneas del texto. En caso de que exceda esas tres líneas irá presentado aparte, sin entrecomillado, en un letra de menor tamaño y con márgenes inferiores a la escritura habitual. En cualquiera de estos dos casos irá acompañado de la referencia bibliográfica por el sistema de (Autor/a, año de publicación: página/s) para que pueda ser consultada por los y las lectoras en el epígrafe de bibliografía bajo esa misma referencia. En el caso que se haga uso inmediato de una obra citada se hará uso del *Ibid.* o del *Ibidem.* en caso de que coincida también la página citada, ambos casos entre paréntesis.

En el caso de que la cita pretenda recoger las palabras literales de un o una informante se recogerá en *cursiva*, con un tamaño menor de letra (10pt.) y también aparte del texto con márgenes inferiores y sin entrecomillado, y como se hemos explicado, en el idioma original en el que la persona se expresó. Siempre que se haga uso de las palabras de un y una informante la cita irá acompañada de una cita a pie de página en la que se especificará que se trata de una conversación personal, el pseudónimo de la persona, el lugar y la fecha en la que fue realizada la entrevista.

Por último, en el caso de que se haga uso de la transcripción literal de las palabras de la locución de NO-DO, su formato de aparición será el mismo que en el caso de las transcripciones de informantes pero para diferenciarlas entre sí, la locución de NO-DO figurará entrecomillada. Es decir que en *cursiva*, con letra de menor tamaño (10pt.), a parte del texto, con márgenes inferiores y con el uso de comillas.

Capítulo 1. Introducción Teórica. NO-DO y la invención de la cultura musical popular gallega

Las notas a pie de páginas no han sido apenas usadas para el uso de la exposición bibliográfica puesto que esta aparece recogida en el uso del paréntesis. Cuando se haga uso de los pie de página en el texto será para hacer una aclaración o completar información que se está exponiendo en el texto, para hacer referencia al uso de alguna página web (por ejemplo es muy habitual que figure el link exacto del NO-DO que se está describiendo, el link exacto de la hemeroteca del ABC o de alguna otra página de consulta), también para concretar el corte de metraje exacto que ha de ser atendido en el material NO-DO y/o para definiciones o aclaraciones de términos técnicos que han debido ser explicados para evitar la confusión.

CAPÍTULO 2. EL MÉTODO

Esta investigación está metodológicamente vinculada a varias consideraciones. La documentación principal y fuente material de investigación ha sido el conjunto de documentos audiovisuales de NO-DO, relativos al folclore gallego, desde el año 1943 al 1981. Los fondos documentales han sido localizados, seleccionados, ordenados y visionados en los fondos filmicos del Noticiario Documental (NO-DO) de Filmoteca Española (F.E.) en Madrid. Estos fondos se encuentran también en el edificio de TVE donde, como en Filmoteca, pueden ser consultados por los y las investigadoras, además de en la página web de RTVE en la que recientemente se han volcado todos los materiales documentales de NO-DO para su libre consulta.

Como he especificado en el capítulo 1 (epígrafe 1.5.), mi condición de gallega, mi condición de mujer, mi condición de músico y musicóloga y mi condición de antropóloga se relacionan directamente con la elección del objeto de estudio así como con el enfoque metodológico con el que hemos trabajado los materiales NO-DO, sus discursos, sus representaciones y la forma en la que se produjo en las imágenes una Galicia subalterna, dócil políticamente y reducida a estereotipos folcloristas que tuvo proyección clara en el futuro, tanto en la forma en la que Galicia se pensó a sí misma como en la forma en la que se pensó desde fuera.

Hemos decidido incluir en este apartado cuestiones relativas al método atendiendo a varios procesos. Por un lado aquel que tiene que ver con la búsqueda, localización, visionado, selección y ordenación del material NO-DO que forma parte de esta investigación y cómo otros materiales documentales –de archivo y hemeroteca principalmente– complementan el material de NO-DO. Por otro lado apuntaremos cuestiones relativas a cómo y de qué forma se realizó el trabajo de campo y el trabajo con los y las informantes que han compartido su experiencia para este trabajo y cómo se vuelca esa información en la presente escritura. En tercer lugar, cómo y a través de qué aportes epistemológicos se ha desarrollado la lectura y el análisis simbólico de las imágenes y los discursos que en ellas operan. Y en último lugar haremos una serie de apuntes que guardan

relación directa con la escritura por lo que justificaremos el por qué de ciertas decisiones tomadas al respecto de la forma de la misma.

2.1. Al encuentro de NO-DO

El proceso de búsqueda y localización de materiales NO-DO que hicieran referencia explícita al folclore gallego se realizó en tres fases. Dos de ellas se realizaron en los fondos filmicos de NO-DO que custodia el archivo de la Filmoteca Española y la tercera se realizó a través de la página web de RTVE en la que están colgados todo el archivo cinematográfico de NO-DO entre otros fondos.

De las dos primeras fases hay que decir que la primera de ellas, búsqueda realizada entre octubre de 2006 y enero de 2007, surgió la selección de los primeros materiales NO-DO, comprendidos entre el año 1943 (año de la primera emisión de NO-DO) y el año 1959, año que daba cierre a la segunda etapa constitutiva del franquismo (nacional catolicista). La segunda de las fases, desarrollada entre los meses de julio y septiembre de 2010, comprendió los materiales NO-DO entre el año 1960 y el año 1981 fecha en la que organismo quedó disuelto. De la suma de esas dos fases surgió la selección de 51 materiales de los cuales el primero estaba fechado el 8 de febrero de 1943 (NOT N 6) y el último de ellos el 8 de agosto de 1977 (NOT N 1802). La búsqueda de los materiales NO-DO, en ambas fases, se realizó bajo los mismos criterios metodológicos que a continuación exponemos.

El material NO-DO dispone de una base de datos propia cuyo funcionamiento depende del Ministerio de Cultura y se puede consultar en el sistema informático de la biblioteca de la Filmoteca Española, situada en el número 10 de la Calle Magdalena en la ciudad de Madrid. El acceso a la misma no es de consulta *on line* abierta por lo que la localización de los mismos se desarrolló a través de la citada base de datos en la Filmoteca. Esta base de datos, a pesar de encontrarse digitalizada, solo permite introducir en sus buscadores, palabras clave que puedan constar únicamente en el título del NO-DO. El problema que de ahí se desprendía era que no solo aquellos materiales, ya fueses “Noticiarios”, “Documentales” o “Imágenes”, que llevaran palabras específicas en el título podían albergar materiales susceptibles de interés. Por ejemplo, no solo un material que llevase el

título de “Folclore Español” podía ser de interés (de hecho podía no serlo puesto que podría haber tratado, por ejemplo, folclore de cualquier otro haber cultural que no fuese el gallego y por lo tanto se habría salido del objeto de estudio) sino que una noticia que se titulase “El Caudillo en Galicia” sí podía tener material musical de interés puesto que en muchas de las visitas de Franco a Galicia podía haber representación folclórico en homenaje a su persona.

Por lo tanto, para la localización de los materiales se realizó un proceso de búsqueda de basado en el uso de más de cien palabras clave para con ellas intentar reducir la muestra lo máximo posible y localizar el material concreto. Los primeros términos utilizados fueron aquellos específicos a lo musical como por ejemplo: “música en Galicia”, “Galicia”; “folklore”, “folclore”, “música folclórica”, “música popular”, “bailes españoles”, “baile”, “fiestas”, “fiesta”, “Sección Femenina”, “Coros y Danzas”, “Educación y Descanso”, “grupos folclóricos”, “*muiñeira*”, “*jota*”, “*xota*”, “gaita”, “romería”, “foliada”, “*serán*”, “*gaiteiro*”, “gaitero”, “*gaiteira*”, “gaitera”, “trajes regionales”, “traje de gallega/gallego”, “traje folclórico” y un largo etcétera.

Muchas de estas palabras claves dieron resultados nulos por lo que se probó con todas las formas posibles en las que podía constar un término en la base de datos. Por ejemplo, en el caso de realizar una búsqueda en base a la palabra “baile” también se introdujo en su fórmula plural así como con combinaciones; “bailes”, “baile gallego”, “bailes gallegos”, etc. También se hizo en su forma masculina y femenino y en el caso de términos que pudiesen figurar escritos de formas diferentes, como por ejemplo “folclore”/“folklore” hemos intentado atender a todas las fórmulas escritas posibles. Pero los resultados obtenidos a través de términos o conceptos genéricos como “Galicia” o “Sección Femenina” eran extraordinariamente numerosos sin necesidad de ser de interés. Aun en estos casos se comprobó cada una de las entradas obtenidas consultando la ficha concreta del NO-Do de catálogo en la que se realiza un pequeño resumen sinóptico del material vertiendo así información concreta de las imágenes que constaban en la cinta. Por lo tanto fue la sinopsis la que nos indicaba si en el interior de los rollos podía constar o no material musical con mayor precisión que en el título de la noticia a pesar de no ser una herramienta infalible en absoluto puesto que en la descripción del material podía no constar ninguna pista y sin embargo sí tener material.

Además de las búsquedas a través de la base de datos del Ministerio de Cultura sobre los fondos filmicos de NO-DO a través de la introducción de palabras clave, se aseguró la información consultando todas las portadas en papel de NO-DO, trabajo verdaderamente arduo teniendo en cuenta que el archivo consta de 6.000 materiales (sin contar La Revista “Imágenes del Deporte” la cual no forma parte de la presente investigación) que de cada uno de los materiales NO-DO se publicaron a lo largo de la vida de este organismo. Filmoteca Española ha realizado copias de los programas de mano de cada uno de los NO-DO que se proyectaron en España desde el nacimiento del mismo hasta su ocaso. La consulta de este material en papel lleva tiempo pero la búsqueda es más fiable que la búsqueda digital ya que en las libretas de portada constan todos y cada uno de los materiales producidos por NO-DO –sean “Documentales”, “Noticiarios” o “Imágenes”– y la sinopsis que el organismo hacía de ellas. Además, y por lo que ya explicamos al principio de este epígrafe, la búsqueda digital se puede hacer por entrada de palabras pero no hay un número máximo ni mínimo de términos que puedan dar resultados positivos en la búsqueda. Es decir, que se podrían estar introduciendo términos y términos, relacionados o no aparentemente con el objeto de estudio y que dieran resultados positivos (o no) que tuvieran material cinematográfico de interés o al contrario. El proceso podría ser casi infinito puesto que cualquier término es, en principio, susceptible de mostrar resultados positivos. En cualquier caso, a pesar de que la consulta de los programas de mano es más fiable, principalmente por el hecho de que se consultaron todas, también podría escaparse algún material cuya información no figurase de forma clara y específica ni el título de la noticia ni en la sinopsis del mismo. El problema principal del material NO-DO es que puede haber “folclore” en muchos tipos de noticia o documental no evidente. A pesar de que en el título no se aporte ninguna información que haga pensar que pudiera ser así podría figurar, en su interior, material de interés para el estudio del folclore, en particular el gallego. Se trataría de información que estaría oculta en los títulos o en la descripción del minutaje del NO-DO y al ser así, dificulta su localización.

De los problemas que se desprenden de ello se tomó la decisión de hacer una tercera fase de búsqueda atendiendo a los últimos cambios realizados en la página web de RTVE en la que ahora mismo y desde noviembre de 2015 están digitalizados todos los materiales del archivo NO-DO. En las fechas en las que fueron desarrolladas las dos primeras fases de búsqueda de los materiales no existían materiales colgados *on line* y de libre acceso como ocurre hoy en día y desde hace apenas unos meses. La única forma de consultar el archivo

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

NO-DO era de forma presencial en los archivos de Filmoteca Española o en los de Radio Televisión Española, ambos en Madrid. Su visionado estaba reservado a los y las investigadoras y el copiado de los materiales se hacía previo permiso explícito y cobro de los mismos y siempre asumiendo la prohibición de reproducción, emisión o explotación de los mismos, derechos comerciales reservados a RTVE. Tales derechos continúan siendo propiedad de RTVE pero con la nueva página web la situación cambió, y con ella la necesidad de revisión del material NO-DO para esta investigación.

RTVE española, a través de una web específica para el Archivo NO-DO primero colgó *on line* todos y cada uno de los “Noticiarios” producidos por NO-DO entre el 1943 y el 1981 por lo que estos pasaron a poder consultarse libremente a través de la red. Y a finales del pasado año 2015 se completó la digitalización y subida de todos los “Documentales”, tanto los producidos en blanco y negro como los producidos en color, la Revista “Imágenes”, la Revista “Imágenes” del Deporte y también se añadió a la colección el “Archivo Real” (71 materiales sobre el Alfonso XIII y la Familia Real), el “Archivo Histórico” (materiales anteriores al franquismo, incluso anteriores a 1904, materiales sobre guerras mundiales, también del tiempo de la República y de la Guerra Civil) completando así el proceso de digitalización y subida a la red de toda la producción cinematográfica de NO-DO. Se trata de un banco digital enorme y de gran importancia para la historia del cine de nuestro país¹⁹.

Atendiendo a la facilidad de acceso, puesto que se trata de una web libre y gratuita para cualquier usuaria y usuario y después del considerable trabajo de revisión en la sede de la Filmoteca Española, ante la posibilidad de acceder *on line* en el nuevo depósito digital consideramos adecuado volver a revisar cada uno de los materiales atendiendo a la información temática que en la propia página web dedicada a NO-DO está colgada. Así, de cada uno de los “Noticiarios” también consta un PDF con el programa de mano de dicho noticiario, aquellos que antes había que consultar en papel en Filmoteca Española. Los programas que no están volcados todavía son los de los “Documentales” e “Imágenes”. En

¹⁹ <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/> [Fecha de consulta: 29/05/2016].

Por tratarse de una página web estable siempre que se haga referencia a ella en adelante no figurará la fecha de consulta.

los “Noticiarios” consta también la fecha exacta de emisión del noticiario concreto en los cines, cosa que no ocurre en el caso de los “Documentales” ni de los “Imágenes” puesto que todos ellos constan bajo fecha del 1 de enero del año de emisión. No es posible que todos los “Documentales” o “Imágenes” de un mismo año se estrenaran el 1 de enero. Quiere decirse que todos los documentales producidos por NO-DO, por ejemplo, en el año 1950 figuran en la web con fecha de 1 de enero de 1950 y por lo tanto no responden a la fecha real. Habrá de tenerse esto en cuenta cuando el lector y la lectora quieran acceder al visionado de estos materiales. La fecha del año es correcta pero la del día y mes no.

Como intuíamos que ocurriera, de esta tercera fase de búsqueda desarrollada *on line* surgieron materiales nuevos que en la primera y segunda fase no se habían localizado. Por lo tanto de 51 materiales que formaban el objeto de estudio de esta investigación pasamos a 71, ampliando notablemente la muestra.

A partir de ahí se nos presentaron dos cuestiones. La primera de ellas es que ninguno de los 20 materiales nuevos modificaba cualitativamente las muestras anteriores. Quiere decirse que los nuevos materiales ampliaban la muestra pero no respondían a criterios cinematográficos, estéticos, políticos y folclóricos que se salieran de la “norma” de producción de NO-DO. De uno u otro modo se incluían dentro de las diferentes estrategias que NO-DO desarrolló en su producción con el paso de los años y que se irán viendo a lo largo de la investigación por lo que nos encontramos con una cuestión que puede darse en las investigaciones: saturación de información; el material cualitativo dejó de aportar datos nuevos. La segunda es que, a pesar de considerar haber sido rigurosos, precisamente el rigor y la humildad nos obliga a reconocer que es probable que existan más ejemplos entre los “Noticiarios”, “Documentales” e “Imágenes” que no se hayan localizado en relación al uso del folclore gallego –objeto de esta tesis– y que no estén incluidos en nuestra muestra de análisis. En cualquier caso, y atendiendo a los 71 que sí han sido localizados y aquí utilizaremos para responder a nuestras preguntas de investigación, estamos en condiciones de asegurar que haya o no haya más materiales relativos a nuestro objeto de estudio, es muy poco probable que produzcan conclusiones diferentes a las que aquí ofrecemos puesto que, del mismo modo que nosotros argumentamos en esta investigación, el trabajo de otros especialistas dedicados a la materia demuestran abiertamente que la producción NO-DO se realizó en base a una serie de estrategias operantes que si bien se fueron modificando con los años en coherencia con las necesidades del propio régimen en los distintos contextos

históricos que atravesó la dictadura, responden a unos mismos tipos de patrones profundos de ejercicio del poder donde NO-DO sirvió como un instrumento de marketing del régimen que buscó contribuir a su legitimación, tanto dentro como fuera del país. Pero, y por concluir con la explicación del proceso de búsqueda, no podemos afirmar que los 71 que forman parte de esta investigación sean todos los que NO-DO produjo en los que se ve envuelto el folclore y Galicia.

Una vez concluida la búsqueda se procedió al proceso de selección de los materiales. Teniendo en cuenta que la periodización de NO-DO alcanza del 1943 al 1981 (a pesar de que nuestro último caso de estudio es de 1977) el principal criterio de selección se refirió a cuestiones propiamente musicales por lo que aquellos materiales que habrían sido de gran interés en el estudio cultural de Galicia a través del uso del folclore musical gallego – entendiéndolo por ello un retrato de la cultura más general que aquella que atiende solamente al hecho musical–, quedaron fuera de la muestra puesto que estos habrían ampliado el estudio de una forma inmensa y nuestro objeto de estudio se hubiera difuminado notablemente. Pero a pesar de ello, y precisamente por ser la música un producto humano que tiene su sentido en el marco de la cultura, en el análisis de la muestra serán significativas muchas cuestiones que se vinculen con un contexto más amplio y menos específico que el puramente musical puesto que en la mayoría de las ocasiones en las que NO-DO hace uso del folclore, se desprende un concepto de cultura, una forma de mirar al “otro”, y de ahí una manera concreta, con claras implicaciones políticas, de retratar y representar a Galicia. El objetivo de este trabajo nunca ha sido hacer un análisis puramente formal a nivel musical del folclore que se ve o se oye en las imágenes de NO-DO sino que entendimos la música –el hacerla, bailarla, tocarla, cantarla– desde el inicio como parte de un hecho cultural, una manifestación de la misma música a través de la cual podemos leer muchas otras cuestiones de carácter social, cultural y político, más si es NO-DO quien las proyecta.

Y por último llegó el proceso de ordenación y/o exposición de los 71 materiales NO-DO que reunimos. La ordenación de los materiales audiovisuales que se ha hecho para su estudio tiene que ver, principalmente, con dos criterios.

El primero de estos criterios atiende a quienes son los protagonistas activos representados en las imágenes folclóricas de NO-DO. Hemos tenido en cuenta tres tipos de materiales según sus protagonistas y atendiendo a este criterio se explican en el capítulo 5 de este trabajo y se exponen en forma de catálogo en los Anexos I, II y III de la misma. En el Anexo I hemos reunido todos aquellos “Noticiarios”, “Documentales” e “Imágenes” que hacen referencia explícita a la actividad de los Coros y Danzas de Sección Femenina. En el Anexo II hemos agrupado todos los materiales referidos a “Educación y Descanso” y por lo tanto a las Demostraciones Sindicales desarrolladas entre el año 1958 y el año 1975. Y en el Anexo III hemos dividido los materiales atendiendo a varios grupos de protagonistas: aquellos que ejerciendo también actividades musicales/folclóricas pertenecerían a otras agrupaciones diferentes de las dos citadas anteriormente, aquellos otros en los que parece que se trate de un documento en el que se representa al “pueblo” gallego bailando (susceptible de análisis crítico puesto que a veces parecen situaciones populares fruto del devenir de la vida cotidiana de la gente y no lo son en absoluto) y por último hemos atendido también a aquellos ejemplos “curiosos” que se salen de lo que suele ser habitual en NO-DO; “inclasificables” podríamos decir, como por ejemplo una fiesta infantil organizada en la residencia madrileña de los Franco, el Palacio del Pardo. En cada uno de estos anexos, por independiente, los materiales aparecen expuestos en el texto atendiendo a criterios cronológicos según su fecha de proyección. Es decir, que el primer criterio de ordenación es temático y el segundo criterio que articula cada uno de los catálogos de los anexos es cronológico. Cada uno de los materiales –sean “Noticiarios”, “Documentales” o “Imágenes”– que figuran en estos tres anexos está identificado con un número que se corresponde con su posición general a nivel cronológico –según su fecha de emisión– dentro de toda la muestra y que se puede consultar en la lista general. Hemos considerado importante exponer todos los NO-DO, previamente agrupados según los protagonistas que desarrollan la actividad folclórico musical en las imágenes, atendiendo a su orden cronológico puesto que así se pueden apreciar la evolución política, social y económica del propio régimen a través del NO-DO.

Las partes III, IV y V de esta tesis contienen los capítulos en los que se han analizado una serie de NO-DOs escogidos como representativos de todos los demás, atendiendo en este caso, al tipo de uso y ejercicio de poder que se desarrolla en ellos. La parte III contiene el análisis denso de cuatro NO-DOs en los cuales se puede ver el ejercicio de poder de estado ejecutado de forma directa sobre el folclore y sus agentes en la pretensión de la

legitimación hegemónica del régimen ante la población española. La Parte IV se ocupa de estudiar un “Documental” del año 1959 en el que se puede ver con claridad el discurso estereotipante de representación de Galicia para su asimilación y domesticación dentro del proyecto único de estado que establecía el franquismo. Y la Parte V recoge cuatro materiales en los que se ve puede ver como el poder, a través de NO-DO, utilizó esos estereotipos folcloristas de Galicia al servicio del beneficio económico para el desarrollo turístico puesto en marcha en España a partir de la década de los sesenta.

No se ha hecho un estudio analítico –en los términos en los que están entendidos los NO-DO estudiados en las Partes III, IV y V– de todos y cada uno de los 71 porque a nuestros ojos los nueve escogidos son relevantes y significativos de toda la muestra para lo que hemos querido desvelar. El nuestro pretende ser un estudio que atienda a criterios cualitativos más que cuantitativos. Como se verá en esas partes, cada una de ellas coincide con bastante coherencia con las fases cronológicas del propio régimen. Por ejemplo, la Parte III, aquella en la que nos ocupamos de analizar el poder de estado ejercido de forma directa a través del folclore se centra en tres materiales de la década de los cuarenta –coincidentes con la etapa nacional-sindicalista (1939-1945) de mayor peso falangista y otro posterior (del año 1960) pero que responde a la misma práctica puesto que se trata de una Demostración Sindical. La Parte IV analiza un documental del año 1951 de casi una hora de duración en el que se establecen con claridad todos los estereotipos asociados a Galicia y lo gallego, expuestos en esa época como características deseables, y por lo tanto ejemplarizadas, para todos los españoles y españolas. Coincide con la etapa nacional-católica (1945-1959), período en el que el peso de la moral católica alcanzó un peso extraordinario. En esta etapa el poder definió a través de NO-DO estampas culturales estereotipantes para manejar contradicciones políticas, sociales y éticas y morales a través del uso de la música como un elemento más que quedó congelado y fijado bajo fórmulas tópicas. Y la Parte V, como se ha visto, recoge cuatro materiales en los que se hace evidente como el discurso anterior se modifica para ponerse al servicio del desarrollo turístico y que coincide con la etapa autoritaria de desarrollismo tecnocrático (1959-1969).

Todos los materiales NO-DO se han puesto en relación con otro tipo de documentación que nos ha ayudado a hacer una lectura más amplia y contextualizada de NO-DO. Para ello hemos consultado la hemeroteca, principalmente la hemeroteca del periódico del ABC por

ser uno de los principales medios impresos de la época, y gracias a ella hemos podido rastrear muchas de las noticias que figuran como tal en NO-DO, también en prensa. El estudio de NO-DO se ha completado también con la documentación sobre NO-DO y Sección Femenina principalmente, que figura en el Archivo General de la Administración (A.G.A.) en Alcalá de Henares²⁰. Así del mismo modo hemos consultado Archivos municipales que han arrojado luz sobre ciertas cuestiones. Hemos consultado bibliografía de la época ya fuese escrita por Pilar Primo de Rivera, Manuel Fraga Iribarne o el mismo Franco; manuales didácticos de la época, panfletos, revistas, carteles, documentos teologales, etc. que se irán citando a lo largo de la investigación cuando corresponda.

Y toda esta documentación de archivo se ha completado y ampliado con los testimonios de vida de los y las informantes que han participado del trabajo de campo desarrollado para esta investigación y que a continuación exponemos.

2.2. El Trabajo de Campo

El trabajo de campo se ha desarrollado en Galicia. Ha sido parte imprescindible en el análisis de los documentos de NO-DO y en la crítica al discurso audiovisual de los mismos ya que gracias a los testimonios, directos o indirectos, hemos podido reconstruir en muchas ocasiones el escenario que quedaba por detrás de las cámaras y que también formaba parte de la ejecución de poder aunque solo fuese porque los técnicos de NO-DO sabían bien a qué atender y a qué no. Precisamente por la importancia testimonial que nos ha aportado las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo hemos podido atravesar transversalmente toda la escritura con la información que ellos y ellas –protagonistas de aquellos acontecimientos filmados– nos han proporcionado para comprender mejor las tecnologías de poder que operaban en lo profundo.

No ha sido fácil localizar a personas vivas puesto que los y las protagonistas, por ejemplo de imágenes de los años cuarenta, alcanzan hoy en día los 90 años y a esa dificultad se sumaba el conseguir localizarlas. No hemos encontrado a muchas personas que pudieran ayudarnos a analizar situaciones filmadas en los años cuarenta pero sí hemos podido hablar con dos o tres personas que fueron protagonistas indirectas de alguna de esas

²⁰Consultar en el apartado de “Apéndices”: Documentación de Archivo. A.G.A.

situaciones que figuran en las noticias de NO-DO e incluso dos mujeres que han podido verse a sí mismas en las imágenes del organismo cincuenta años después.

El trabajo de campo se ha ido realizando entre el verano de 2009 y principios de año de 2016 por lo tanto ha sido un proceso que se ha alargado notablemente en el tiempo. El objetivo fue, encontrar a personas lo más directamente relacionadas o relacionadas con la noticia y en caso de no ser posible, informantes indirectos que, aun no habiendo vivido en primera persona lo que se representa en las imágenes sí aportaba información al respecto del contexto, de la cotidianidad de la vida en aquel lugar concreto, etc. Y, en último lugar, hemos también intentado ponernos en contacto con especialistas en diversos campos y que pudieran ayudarnos a ejecutar interpretaciones adecuadas sobre ciertos aspectos. Por lo tanto, el trabajo de campo de la presente investigación se basó en tres tipos de protagonistas: especialistas, informantes directos e informantes indirectos.

Por especialistas entendemos a hombres y mujeres a las que hemos consultado cuestiones relevantes en relación a cuestiones técnicas y que han formado parte de este trabajo a través de sus aportaciones. Aparecen citados en el texto bajo su nombre real en reconocimiento y agradecimiento de la ayuda y consejo que siempre nos han prestado. Ya fuesen especialistas sobre “indumentaria”, sobre NO-DO, sobre gaita y técnica de interpretación o sobre turismo –por poner algunos ejemplos– han aportado testimonio y consejo para un correcto análisis de las imágenes.

De los informantes directos e indirectos tenemos que decir que la única diferencia entre ambos es la que ya se apuntado; el hecho de que los y las informantes directas son personas que han vivido de forma muy directa participación en la noticia. Los informantes indirectos no habrían vivido en primera persona la noticia pero podían ser por ejemplo vecinos habitantes en el mismo lugar que se retrata en las imágenes y en ese mismo contexto temporal por lo que su testimonio nos ayuda a descubrir la distorsión entre la vida real y cotidiana y la vida que figura fijada en tipos en el NO-DO. Tanto los y las informantes directas como los y las indirectas figuran en el texto de forma literal y bajo pseudónimo para salvaguardar su identidad en todo momento.

Protagonistas directos hemos tenido la suerte de localizar a algún técnico de NO-DO, una mujer santiaguesa que bailó ante las cámaras de NO-DO en su participación con los Coros y Danzas en 1943, participantes directos de las Demostraciones Sindicales, mujeres que participaron de alguno de los viajes que realizaban los Coros y Danzas de la Sección Femenina al extranjero a partir del año 1947, personal relacionado con el universo de los Paradores y que tendrá importancia en el desarrollo del análisis de la Parte V, etc.

Informantes indirectos son otras mujeres que con los años formaron parte de los Coros y Danzas a pesar de que aparezcan directamente en las imágenes, vecinos y vecinas que recuerdan las cámaras de NO-DO en el pueblo con motivo de la visita del Caudillo o alguna otra efeméride, hombres y mujeres que nos ayudaron a reconstruir el tipo de cotidianidad que se vivía en su contexto concreto en la década de los cuarenta, o de los cincuenta o de los sesenta y setenta. Profesoras de escuela que ejercían docencia en el franquismo bajo las estrictas fórmulas de la época, bailadores o danzantes herederos hoy en día de algunas de las danzas y/o bailes que se ponen en escena en las imágenes de NO-DO (por ejemplo de las danzas gremiales), músicos que tocaban en agrupaciones folclóricas relacionadas, o no, con las estructuras de poder directo –Coros y Danzas de la Sección Femenina o aquellas que quedaron asimiladas en la Obra de Educación y Descanso– entre los años cuarenta y los setenta e incluso hombres y mujeres que tuvieron un papel relevante en la resignificación de la cultura, del concepto de nación (a nivel político), de la recuperación del *galeguismo*, o en el devenir de las fórmulas folcloristas a partir de la muerte del dictador y hasta la actualidad; es decir, personas vinculadas al universo intelectual político *galeguista* a partir de la transición.

Son más numerosas las aportaciones indirectas que las directas, como era de esperar teniendo en cuenta la avanzada edad de los y las posibles informantes directas, pero estamos muy satisfechos del resultado de ambos tipos de testimonio. Los testimonios directos son de gran relevancia por lo que nos consideramos verdaderamente afortunados de haber encontrado a pocas, pero de gran importancia para este trabajo y los testimonios indirectos nos han proporcionado un volumen enorme de información general que nos ha ayudado a enmarcar cada uno de los períodos, de los lugares, de los tiempos, de los usos cotidianos de la vida común, y así descubrir la distorsión entre lo real y lo imaginario, mítico e inventado de NO-DO.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

El proceso de búsqueda y localización de los y las informantes ha sido diverso. En muchos casos hemos localizado a informantes directos a través de informantes indirectos que nos han llevado a ellos y ellas. Por ejemplo, fuimos capaces de localizar a una informante que aparece bailando ante las cámaras de NO-DO en el año 1943 porque otra mujer que había bailado en los Coros y Danzas de la Sección Femenina en los años 60 la reconoció tan pronto la vio en la imagen. A otras informantes directas las localizamos gracias a la documentación de archivo del AGA en el que constan muchas listas de nombres de Coros y Danzas, por ejemplo. A otros los hemos localizado gracias al consejo o conocimiento de los y las especialistas.

La dinámica de entrevista testimonial se realizó bajo los mismos patrones, tanto con los especialistas, como con los informantes directos, como con los indirectos. Una vez localizada la persona y explicado el propósito de un encuentro, se realizó un contacto en el que se produjeron: la explicación pormenorizada de los objetivos, tanto de la entrevista como de la investigación en general, la petición de permiso explícito para registrar las entrevistas, el consentimiento informado de cada uno y cada una de ellas y a partir de ahí pasábamos a tratar directamente el caso concreto a conversar.

Todas las personas que han compartido su experiencia conmigo tuvieron la ocasión de visionar las imágenes de NO-DO relativas a su experiencia, ya fuese esta de un u otro modo, y a partir del visionado de las mismas recordar, pensar y conversar. Además del visionado y la conversación en términos más específicos, hemos desarrollado las entrevistas a través de la “Observación Participante” ya fuese yendo a pasear con la persona, ir a jugar una partida de cartas, hacer una larga sobremesa, bailar con ellos y ellas, plantar patatas o ir a visitar el lugar exacto en el que se tomaron las imágenes de NO-DO o el lugar exacto en el que ellos y ellas se encontraban ese día mientras NO-DO grababa. Como anteriormente mencioné, mi propia condición de mujer, de músico, de gallega criada a medio camino entre la ciudad y la aldea, de aficionada al folclore, me permitió dialogar, y en la misma lengua, desde la experiencias; la propia y las suyas. Tener el conocimiento musical y lingüístico me proporcionó las herramientas para comprender tanto a aquellas mujeres que me mostraban los puntos que bailaban en los Coros y Danzas y el simple hecho de ser gallega (nieta de *labregos*) me permitió saber de qué me hablaban cuando ellos y ellas me contaban cómo era su vida cotidiana, su vestimenta, sus modos, sus quehaceres diarios, las

normas de comportamiento a las que estaban sujetos en las aldeas de los años cincuenta, aldeas que NO-DO mostraba icónicamente en sus imágenes.

Todas las entrevistas quedaron registradas a través de grabadora en formato mp3, en ocasiones también grabadas como vídeo (mp4), entrevistas que yo conservo y que siempre se realizaron bajo el consentimiento expreso de cada una de las personas entrevistadas. También he tomado registro fotográfico en algunas ocasiones cuando la propia información obligaba o aconsejaba hacerlo. Hemos tomado la decisión de no incluir las transcripciones de las mismas en anexos porque el resultado de esta investigación, en términos de extensión, habría sido extraordinario pero todas y cada una están documentadas en los registros. Las entrevistas que presentamos transcritas se han incluido directamente en el cuerpo de texto y de forma transversal, precisamente para aportar luz a cuestiones de carácter concreto y todas y cada una de las transcripciones están apuntadas de forma literal, en el idioma y forma exacta en el que el o la protagonista realizó su aportación y sin traducción. Aquellas personas que se han expresado en gallego aparecen transcritas en gallego y aquellas que lo han hecho en castellano, del mismo modo. Se han respetado los rasgos dialectales de cada uno y cada una por lo que el idioma en el ejercicio de la transcripción no responde a las reglas normativas de cualquiera de los idiomas sino a los rasgos lingüísticos de cada uno. Hemos decidido no traducir ninguna de sus palabras por dos razones. La primera de ellas porque hemos considerado que es de sencilla traducción simultánea por parte del lector, tanto por la similitud lingüística de ambos idiomas tanto por el contexto de las propias palabras. La segunda de ellas por respeto al código lingüístico escogido por cada uno y cada una de ellas de forma inconsciente puesto que nunca se ha inducido al uso de un u otro idioma. Hay cuestiones significantes de gran importancia que tienen que ver con las fórmulas lingüísticas de cada uno de los idiomas por lo que realizar una traducción de expresiones que son dialectales, de uso muy concreto y con un significado que no responde a traducciones nos parecía inadecuado totalmente, que podía incurrir a error de significado precisamente a través del ejercicio de traducción (de términos o expresiones que no la tienen) y por lo tanto artificial y sobrante.

Por último, recordar que cada una de las transcripciones está insertada en el texto en citas aparte, en letra cursiva con un tamaño menor (10 pt) y con una nota a pie de página en la que se especifica que se trata de una conversación personal (c.p.), el pseudónimo de la persona y el lugar y la fecha exacta en la que fue realizada la “entrevista”.

2.3. El proceso de análisis

El proceso de análisis de NO-DO fue un proceso largo en términos de duración temporal. Para el mismo nos basamos en varias técnicas metodológicas propias de la antropología social y en la bibliografía existente al respecto de cuestiones que tienen que ver con la construcción epistemológica y teórica que se desarrolla especialmente en la tercera parte de la escritura y que tiene vínculo directo con conceptos como “poder”, “cultura”, “invención” y otros.

La primera de las cuestiones tenía que ver con la lectura crítica de NO-DO y su forma de “representar” a gallegos y gallegas haciendo cosas cotidianas, en el ejercicio de su propia “cultura” en un material audiovisual que se presentaba al resto de la población española a través de “protagonistas directos”. En este ejercicio, NO-DO se convirtió en una especie de “aparato de verificación”.

[...] es muy posible que las grandes máquinas de poder estuviesen acompañadas de producciones ideológicas [...] pero en el fondo no creo que lo que se formen sean ideologías: es mucho menos y mucho más. Son instrumentos efectivos de formación y de acumulación del saber, métodos de observación, técnicas de registro, procedimientos de indagación y de pesquisa, aparatos de verificación. Esto quiere decir que el poder, cuando se ejerce a través de estos mecanismos sutiles, no puede hacerlo sin formar, sin organizar y poner en circulación un saber, o mejor unos aparatos de saber que no son construcciones ideológicas. (Foucault, 1978: 146)

En este ejercicio de “verificación” NO-DO se revestía de cierta “cotidianidad etnográfica” que no era tal sino una representación (en términos teatrales) para la cámara y que debían estar sujetas a análisis crítico. Miradas esquivas a cámara, personajes posando ante el objetivo, situaciones poco improvisadas evidenciaban que muchas imágenes eran en realidad un escenario teatral sobre el que mirar tecnologías de poder, más que la vida de las personas. Esas tecnologías ponen de manifiesto como una de las intenciones del organismo era mostrar situaciones reales a través de protagonistas reales cuando en el fondo era un ejercicio claro de propaganda y doctrina.

Nos vimos pues en la necesidad de “aprender a mirar” un material que se mostraba etnográfico pero no lo era. Esta mirada atenta, esta mirada analítica y crítica, una especie de “contramirada” se ha desarrollado a partir del uso de dos aportaciones concretas.

Por un lado, un clásico de la antropología interpretativa, Clifford Geertz, que nos hacía saber en su célebre obra *La interpretación de las culturas* la necesidad del análisis cultural a través de la “descripción densa” (Geertz, 2000). A pesar de que esta “descripción densa” se refiere en concreto al estudio interpretativo de los sistemas culturales, se trata de una estrategia de análisis que a nosotros nos ha proporcionado una mirada crítica hacia la cámara y los personajes que detrás de ella se encontraban. Para Geertz la “descripción densa” sería una manera profunda e interpretativa con la que apreciar los universos culturales, más que el ejercicio político pero sin duda la técnica nos permitía observar más allá de lo aparente, observador en lo simbólico, en lo metafórico, en lo que se visibilizaba pero también en lo que se “callaba”. La “descripción densa” implicaba para nosotros una descripción detallada, minuciosa e interpretativa de los significados que realmente tienen las cosas, personas, gestos, tipos de planos, movimientos; acciones en general, en uno u otro lugar, que vertían cuestiones relativas al ejercicio de poder. Dice de “la descripción densa”: “[...] es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en rescatar “lo dicho” en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (*Ibid.*: 32)

El estudio de los usos del folclore por NO-DO requería una interpretación simbólica, metafórica y política continua. Nuestro organismo no es “cultura”, pero sí es “discurso” y “texto” que debe ser interpretado densamente; un universo audiovisual que muestra como la política de comunicación franquista mostraba simplificadas las tradiciones musicales (y culturales en general), las re “inventaba”, las utilizaba y extraía beneficio –económico incluso– de ellas mientras se mantuvo en el poder. En muchas de las imágenes de NO-DO vemos personas delante de la cámara haciendo “cosas” –ya fuese bailar, cantar, tocar o rezar, trabajar, cocinar, cuidar–pero también sabemos que había personas detrás de la misma haciendo “cosas” también, por ejemplo hablar, callar, criticar, reír, ocultar o mostrar según qué cosas, aparentar. Tanto en unas como en otras operan estrategias desde el mismo instante en el que la cámara se pone en marcha e incluso mucho antes. Por ejemplo en lo que podríamos llamar el proceso de producción y localización de personas y lugares a grabar. Y tanto las estrategias de unos como las de otros son susceptibles de lectura e

interpretación ya que los protagonistas son vistos pero los operadores de cámara, realizadores, locutores, montadores, compositores de las bandas sonoras o guionistas no. Hemos considerado que el ejercicio de estos profesionales solo pueden ser interpretado a través de la lectura simbólica de sus planos, zooms, enfoques, discursos, textos, inflexiones vocales, retóricas, etc. Porque más aun que en el caso de la actividad de los que se presentan “ante” la cámara y no detrás de ella, los profesionales de NO-DO escribían un texto claro que ha de ser leído/visto e interpretado con atención.

La “descripción densa” propone una forma de interpretar la “cultura” que es habitual en el trabajo antropológico, sea cual sea su objeto concreto: la economía, la política, las relaciones de parentesco, las creencias o. en este caso la música (devenida a folclorismo). Por tanto para Geertz “la meta es llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños pero de contextura muy densa [...]”. (*Ibid*:38). Así, las miradas esquivas o serias a cámara, las sonrisas, los gestos que pasan desapercibidos y que sin embargo capta fugazmente la cámara, las miradas de reojo, muestran un ejercicio que tiene que ver con la dominación y el miedo y por lo tanto con el poder.

Otra de las grandes aportaciones técnicas o metodológicas que se ha tenido en cuenta en esta investigación es el trabajo desarrollado por la antropóloga audiovisual, Elisenda Ardévol. Su tesis doctoral *La mirada antropológica o la antropología de la mirada* empieza recomendando lo siguiente en su cita de inicio: “Una mirada nunca es inocente, busca mirar” (Ardévol Piera, 1995).

NO-DO es la suma de muchas miradas: la mirada de un operador de NO-DO, la mirada del técnico de sonido, la mirada del montador, la mirada del guionista, y en resumen, la mirada –y su proyección– de un régimen, de una dictadura. Tal y como indica Elisenda Ardévol, hay que “buscar esa mirada” además de analizar la propia, la de la investigadora en este caso, intentando desprenderse, en este caso, de consideraciones morales, políticas, religiosas propias para pasar a ver aquello que se mueve entre las sombras de los planos. Pretendimos ser conscientes de que no solo la mirada de NO-DO es una mirada dirigida sino también la nuestra propia habida cuenta del sesgo que pueda surgir de la desconfianza preexistente a NO-DO y que hubo que poner en juicio para realizar un análisis justo y coherente a nivel teórico. Además de esta búsqueda, Ardévol hace un recorrido

Capítulo 2. El método

interesantísimo por los diferentes tipos de cine y/o documental que se pueden distinguir, según los niveles de participación que adquieran los individuos en el mismo, según el grado de espontaneidad que hay en las imágenes, según la participación real, espontánea, aquella que no es actuada, que adquieran los individuos que participan de este proyecto, según también las técnicas de registro de las imágenes, según cuestiones éticas que tienen que ver con el acceso del y de la informante a la información veraz del proceso de grabación y su posterior proyección.

De todos los tipos de cine que expone Ardévol, el tipo de cine en el que se encuentra NO-DO es el que ella explica como “modelo exposicional” y que define de la siguiente manera:

“El modelo exposicional permite la exposición de las tesis del autor sobre el comportamiento filmado o sobre conceptos abstractos como parentesco, relaciones de producción o procesos rituales[...] se ha argumentado que este estilo es ‘en sí mismo’ autoritario, ya que el realizador impone su discurso sobre las personas representadas en el filme. La voz y el gesto del sujeto está sometido al control del realizador. [...]

[...] El problema ético, político e ideológico se planteará en torno a dos cuestiones clave: la voz del realizador frente a la voz de los sujetos representados y la imposición de una interpretación cerrada de los acontecimientos que presenta.

La relación del realizador con los sujetos que filma en el modelo expositivo es de total control del primero sobre el discurso y acciones de los segundos. La voz narradora es incuestionada, guía al espectador, se impone sobre la voz de los sujetos representados e indica como deben ser interpretados. El modelo exposicional puede tener entrevistas, pero están subordinadas a los argumentos a los argumentos que presenta el documental a través de la narración y del montaje” (*Ibid.*: 81-82)

Las palabras de Ardévol nos permiten explicar exactamente lo que ocurre en NO-DO ya que se trata de un documental dirigido por sus realizadores, montado por sus postproductores, locutado por sus profesionales, y musicalizado en muchas ocasiones por compositores con los que NO-DO solía colaborar. Esta mirada propuesta por Ardévol se complementa con la “descripción densa” de Geertz, y a través de ellos se ejecutó la lectura textual de las imágenes.

Para el análisis simbólico de los estudio de caso desarrollados en las Partes III, IV y V de este trabajo nos hemos centrado en el concepto de “poder” entendido como un ejercicio

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

en el que, a través de diferentes estrategias y ejecutado por diferentes agentes, este opera en contra de las voluntades, conscientes o inconscientes, de aquellos y aquellas sobre los cuáles se ejerce la dominación. Esa dominación puede ser ejercida a través de diversas prácticas, no solo a través de la represión, de la violencia explícita o de la amenaza; tecnologías en las que el franquismo tenía sobrada experiencia. También se ejerce a través de la asimilación cultural, a través del estereotipo, de la ridiculización, de la reducción, del simple uso de los adjetivos calificativos. Y además, como Foucault explicaba, para ser de veras efectivo el “poder” no solo prohíbe, limita o castiga sino que también produce, construye o inventa, y ahí era donde operaba NO-DO.

Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir. (Foucault, 1978:182)

Hemos clasificado los NO-DO en tres tipos diferentes, pero en ocasiones complementarias, de estrategias de poder. En la Parte III nos hemos centrado en analizar materiales en los cuales se hace un uso del folclore por parte del poder directo de estado como elemento legitimador de su propia existencia y actividad. El poder se legitima a través del uso del folclore y sus protagonistas ejerciéndolo y el papel de NO-DO era asegurarse de que todos y todas las españolas lo viesen en el cine. El discurso de NO-DO se basa en “mostrar” como el “pueblo” homenajea al Caudillo con su propio folclore, con su música, con sus “saberes”. Es un ejercicio claro de uso a favor del modelo hegemónico. Para ello hemos trabajado los conceptos de poder que han desarrollado autores como Michel Foucault (Foucault, 1978; Foucault, 1992; Foucault, 1998; Foucault, 1999; Foucault 2012), Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2007; Bourdieu, 2009), John Gledhill (Gledhill, 2000) y para analizar cómo este se inserta o dialoga a través de los cuerpos hemos trabajado de nuevo a Bourdieu (Bourdieu, 1991), a Foucault (Foucault, 2005; Foucault, 2008; Foucault, 2012a), Michel de Certeau (de Certeau, 2010a; de Certeau, 2010b) y especialmente autoras relacionadas con las teorías *queer* que también han hecho estudios sobre franquismo y género y sexualidades como Raquel (Lucas) Platero (Platero Méndez, 2009; Platero Méndez, 2012a; Platero Méndez, 2012b), Raquel Osborne (Osborne, 2012), Judith Butler

(Butler, 2006), Lourdes Méndez (Méndez, 2004) o Cécile Stephanie Stehrenberger (Stehrenberger, 2012a; Stehrenberger, 2012b) así como documentación publicada especialmente en la década de los cuarenta en la que se vertían las consideraciones morales depositadas sobre los cuerpos, especialmente sobre los cuerpos femeninos. A través de ellos y ellas analizamos como el poder directo actúa a través del folclore, del baile, del ejercicio interpretativo de los instrumentos musicales, del canto y de la vestimenta con la que se cubren los cuerpos para ese ejercicio musical. Por supuesto, tal y como Foucault apunta, el poder es algo mucho más complejo y nuclear como para entenderlo simplemente como un ejercicio de dominación entre un dominador omnipotente y un dominado sino que las relaciones de poder se diluyen en lo social, en lo familiar, en lo religioso, en la aldea, en la casa o la parroquia, para producirse y reproducirse de una forma mucho más sutil pero a su vez eficiente en la que un mismo individuo puede ser dominador o dominado dependiendo de la situación o de la relación concreta en la que se establezca el ejercicio. Atendiendo también a esto, lo que interpretamos en este capítulo es cómo un poder dictatorial, y sin duda que ejerce el poder de manera unidireccional y a través del ejercicio represivo, utiliza el folclore como elemento de legitimación popular y como posteriormente se hace uso de NO-DO en el ejercicio de la propaganda de masas.

La Parte IV desarrolla una idea de poder que se relaciona más con la construcción simbólica y mítica de la cultura a través del cine. Es decir, de cómo el poder –en este caso NO-DO– se relaciona con la cultura; como la muestra, como la define, como la construye, como la califica, como ejecuta el discurso y, principalmente, como utiliza el estereotipo como estrategia de contradicción sobre el modelo de estado por un lado y, por otro, pero sirviendo al anterior, como se hace uso de esos estereotipos para justificar la dominación simbólica sobre los pueblos. Así, la dominación simbólica de Galicia por el estado español queda justificada bajo su capacidad de nombrarla, de establecer discursos sobre ella, de subalternizarla, haciendo uso de adjetivos calificativos como “ingenua”, “humilde”, “callada”, “antigua”, “pura” para referirse a “ella”. Para el análisis de este ejercicio de poder nos hemos basado en gran medida, y salvando las distancias, en el discurso que en *Orientalismo* desarrolló Edward Said. El demostraba como Occidente representaba a Oriente a través de un discurso que se producía en el seno de ese primero por el cual quedaba el segundo reducido y categorizado para así ser asimilado, dominado, y controlado. Así quedaba fijada la categoría de Oriente y lo “oriental” por Occidente de la misma forma que quedaba fijada Galicia y “lo gallego” en NO-DO, discurso producido

también desde lo ajeno, en este caso, desde España. (Said, 2013). También otros autores como Homi K. Bhabha (Bhabha, 2013) han hecho uso del concepto de “estereotipo” y de cómo este se relaciona con la cultura para reducirla y humillarla. Bhabha, mostraba como el estereotipo funcionaba como una estrategia discursiva esencial en el discurso colonial puesto que a través de él se “fijaba” la otredad para así poder justificar su dominación. Los autores postcoloniales como Bhabha, Ranahit Guha (Guha, 1997; Guha 2002) y Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak, 2009) nos han aportado una visión sobre el concepto de poder pero también sobre el de resistencia al respecto de la “subalternidad”. Especialmente Spivak, y su reflexión en torno a si pueden o no hablar los subalternos, y concretamente las subalternas, nos han aportado herramientas de análisis en la lectura del discurso sobre quien puede hablar y cómo, puesto que NO-DO solo dice lo que quiere pero lo que esconde también evidencia discursos. El concepto de “tradiciones inventadas” desarrollado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger es de tremenda importancia en esta investigación y se completa con otros autores y autoras, como los que se trabajan especialmente en la Parte III. A través de NO-DO el franquismo construía un discurso sobre Galicia y lo gallego y a partir de este discurso de la representación quedaba fijada. Los “saberes” culturales, incluido el idioma, quedaron reducidos a curiosidades típicas de un pueblo presentando como ingenuo, sencillo, alegre, supersticioso al que parecía que había que proteger, habida cuenta de esa “ingenuidad”, y así justificar el sometimiento de Galicia ante España. La forma en la que quedaba representada Galicia en NO-DO fue vista por todos y todas las españolas a través de NO-DO. Cuarenta años de retrato repetitivo sobre Galicia, retrato también presentado sobre otros territorios, dejan huella por fuerza, aunque solo fuese por la repetición y el sobreuso de los tópicos. Galicia pasó a ser pensada desde el exterior a través de los estereotipos presentados en NO-DO, pero también Galicia pasó a pensarse a sí misma a partir de ellos, asumiendo como real, el discurso pintoresco y costumbrista de NO-DO sobre lo propio. Por lo tanto, NO-DO construyó “cultura” desde el poder. No porque en esa construcción se inventara un idioma distinto, una música que no era real, una vestimenta que no existía, que también en realidad. Sino que construyó “cultura” en la medida en la que las personas se pensaron a sí mismas, culturalmente a través de una mirada folcloristas, estampista con el propio pueblo y la imagen que tenían de sí mismos y de lo propio.

Y, por último en la Parte V, basándonos en el concepto de poder en su relación con la cultura, desarrollado en el capítulo anterior, analizamos como a partir de la década de los años sesenta, al albor del desarrollo económico y en particular la llegada masiva del turismo, la cultura gallega que había sido prefijada y clasificada en estereotipos folcloristas que antes solo servían para adoctrinar, moralizar, disciplinar y definir, a partir de esa década se ponen al servicio, prácticamente único de la explotación comercial. Los estereotipos tomaron forma material y se convirtieron en figuritas de “el gallego y la gallega”, en suvenires, en productos gastronómicos, en características “típicas” y se pusieron a la venta o al servicio de los y las turistas. Así que las imágenes o creaciones culturales que se habían desarrollado en etapas anteriores y que respondían solo al ejercicio de justificación de la dominación de estado sobre ciertas periferias (o todas y cada una, sean las que fueren y del modo en el que fueren), pasaron a ser profundamente rentables en un capitalismo incipiente, tardío, pero que se introdujo en España a una velocidad vertiginosa gracias precisamente a la explotación turística. Los estereotipos entonces no solo quedaron fijados sino que se convirtieron en productos para turistas con lo que se empezaron a consumir, a exportar, a solicitar incluso afectando notablemente al devenir cultural, y folclórico, de ciertos lugares. Para el análisis de cómo ciertos elementos culturales pueden convertirse en productos de consumo en el marco de un sistema de libre mercado, o de cómo la etnia puede incluso convertirse en empresa, nos hemos apoyado en el concepto de “Etnicidad S.A.” desarrollado por Jane y John Comaroff en la obra que lleva ese mismo título (Comaroff y Comaroff, 2011). En ella los Comaroff muestran como en el marco del sistema económico capitalista, la cultura ha pasado a convertirse en “etnoempresa” siendo el objetivo principal el beneficio económico aunque en algunos casos puede también funcionar como una estrategia de supervivencia cultural en un mundo cada vez más globalizado en el que las culturas tienen a difuminarse. Así surgieron las Marcas nacionales por ejemplo, o aquellos logos comerciales que venden un producto claro haciendo uso de ciertas prácticas. Un ejemplo claro de marca comercial en Galicia es, por ejemplo, el Camino de Santiago.

También hemos recurrido a estudios sobre el concepto de “turismo” como el que desarrolla Ivan Murray Mas y como los primeros pasos neoliberalistas en España se localizan precisamente en ese “milagro español” del franquismo de los años sesenta. Mantiene, y nosotros coincidimos, en que el turismo de masas fue un proceso que se puso en marcha en el franquismo iniciando un proceso de venta de “todo mercancía y espectáculo” que fue apuntalando la constitución de la actual Marca España (Murray Mas,

2015). El trabajo de Ángeles A. López Santillán y Gustavo Marín Guardado nos ha ayudado a comprender como la producción de lo “exótico” en España fue una de las estrategias principales para el desarrollo capitalista del turismo. Efectivamente esa producción fue la estrategia principal que se puso en marcha en España para tal fin pero las consecuencias también fueron claras: se mercantilizó el espacio y la cultura y España pasó a ser el país del sol, la playa y la fiesta; el país exótico del “desfase”. (López Santillán y Marín Guardado, 2010). Por último, la magnífica obra de Sahha Pack nos aporta información rigurosa al respecto de cuestiones tan próximas a las nuestras como la “invención” del Camino de Santiago como producto desarrollado especialmente por Manuel Fraga. Su obra abarca prácticamente nuestro mismo período histórico puesto que el libro arranca en el año 1945 y concluye en el 1975, demostrando como en el año 1957 se dio el “gran salto” por el cual el turismo pasó a ser el gran negocio nacional (coincidiendo con el Plan de Estabilización de 1959) y las consecuencias que tuvo este desarrollo en el imaginario nacional. (Pack, 2009).

Hay una gran cantidad de obras que se irán citando a lo largo del texto en las que nos hemos basado, aun no a nivel teórico, a la hora de hablar sobre franquismo, sobre NO-DO, sobre género y otras cuestiones. Toda esta bibliografía, junto con la información directa que se ha reunido en el trabajo de campo, forma nuestro marco de análisis a la hora de leer NO-DO desde el lugar profundo y denso que Geertz recomendada.

PARTE II. CONSIDERACIONES PREVIAS A LOS MATERIALES NO-DO

CAPÍTULO 3. GALICIA, FOLCLORE Y NO-DO

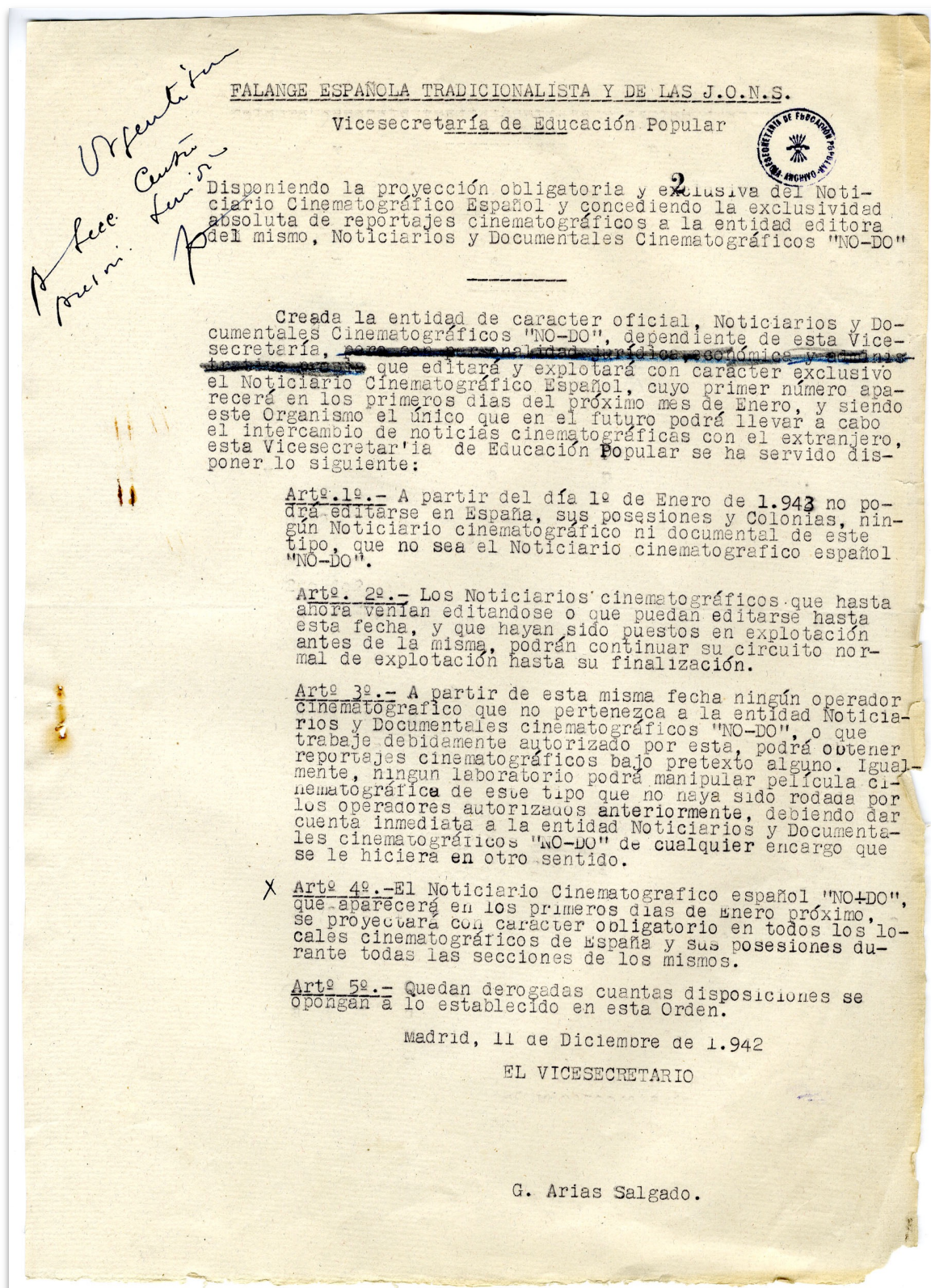
3.1. NO-DO, evangelio según franquismo

NO-DO, se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del 29 de septiembre 1942 y por resolución, de la misma, del 17 de diciembre del mismo año, (B.O.E. 22-12-42), como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, "con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional" (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006, 13).

La idea de constituir un noticiario oficial [...] se materializará en la creación de NO-DO en septiembre de 1942. La hipótesis sostenida por Alberto Reig (redactor jefe de *Actualidades UFA* y de NO-DO tras su creación) en declaraciones recientes arroja más argumentos sobre el asunto. Según él, la aparición de NO-DO tiene su origen en los sucesos de Begoña y el conflicto surgido de la cobertura informativa que debían darle los distintos noticiarios existentes, lo que hizo pensar en la conveniencia de contar con un noticiario único y oficial. (*Ibid.*: 45)

La creación de un organismo como NO-DO no fue fruto de la casualidad o de un interés informativo. El proyecto cinematográfico se puso en marcha con una clara intención: controlar, producir y reproducir la información que llegaba a la población española.

NO-DO surge como un mecanismo para controlar y centralizar la información audiovisual, del mismo modo que ya lo habían hecho otros regímenes totalitarios. Por tanto, de aquí podría inferirse a priori que, junto a esa labor de control, el Organismo tuvo que ser cauce de expresión de las consignas oficiales, de las estrategias propagandísticas del Régimen. (*Ibid.*: 179)



Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular por la cual se establece la
obligatoriedad de "NO-DO" el 11 de diciembre de 1942.

AGA [ID (03) 52.1 CAJA 80046; 73/50.301-50.303]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Se le atribuyó la exclusividad de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en pase previo a la película que se fuera a proyectar en las salas de cine. Dicha proyección comenzó el primer lunes de 1943, y así se mantuvo durante los treinta y tres años siguientes, en todo el Territorio Nacional, Posesiones y Colonias; hasta el 22 de agosto de 1975 cuando, por Orden del Ministerio de Información y Turismo, se suprimía la obligatoriedad de su proyección en los cines a pesar de que se mantuvo hasta enero de 1976. A partir de entonces la misma pasaba a ser voluntaria y se suprimiría su producción ya entrada la democracia, en el año 1981.

Una vez conquistada la victoria y desechadas por poco prudentes las veleidades más combativas de los sectores de choque de Falange, el franquismo puso en pie un noticiario oficial que se presentaba en pie de igualdad con la producción de noticias del resto del mundo, con la particularidad de que fue el Estado, y sólo él, el que se atribuyó esa prerrogativa. Desde enero de 1943 hasta caso la muerte del dictador, todas las salas cinematográficas del territorio español hubieron de proyectar un noticiario de una decena de minutos de duración. (Sánchez-Biosca, 2014: 178)

Su peculiar sintonía, la voz de sus locutores –José Hernández Franch, Ignacio Mateo y Matías Prats muy especialmente– o las repetidas imágenes del general Franco inaugurando embalses, los espectáculos taurinos, la cantidad de horas de fútbol, y su lema “El mundo entero al alcance de todos los españoles”, han quedado grabados en la memoria de varias generaciones de españoles.

Otra de las cuestiones interesantes en NO-DO es la relativa a la censura. Mientras cualquier publicación en España debía someterse a una doble tijera -la política por un lado y la moral (eclesiástica) por otro- NO-DO se publicaba exactamente como se postproducía. No se consideró que hiciera falta un control censor sobre las imágenes de NO-DO puesto que su cine de era claramente cine de Estado. Creado por la Vicesecretaría de Educación Popular, era un organismo en el que la censura no era necesaria. Y a pesar de que los testimonios de algunos de los trabajadores de NO-DO que han sido entrevistados por Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca explicitan con claridad que en ningún momento se les dieron directrices claras de qué sí o qué no editar, sabían bien qué era lo que se esperaba

de ellos y del resultado final de las imágenes con las que trabajaban. En palabras de Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca:

[...] es bien sabido que, contra lo que puede sospecharse, NO-DO no solía recibir consignas estrictas de signo ideológico y, desde luego, jamás se transmitían estas por escrito. No cabe duda de que sus artífices conocían las predilecciones de los gobernantes e intentaban satisfacerlas, pero esto no debiera ser identificado como un control riguroso. En suma, el estilo NO-DO, independientemente de su empeño ideológico, el cual se fue desdibujando con los años, respondió a la obra de un equipo de profesionales que practicaban una hábil autocensura (mayor o menor según los casos), en lugar de ser el producto de una ideologización en el fondo inexistente en el mismo Régimen” (Tranche y Sánchez-Biosca, 1993: 51).

Saturnino Rodríguez Martínez, autor que tuvo ocasión de realizar entrevistas a muchos de los trabajadores de NO-DO aporta la siguiente información: “Cuando preguntamos a través de distintas entrevistas a quienes habían intervenido en la realización del NO-DO si recibieron algún tipo de presión, insinuación o consigna a la hora de orientar su trabajo, todos coincidían negándolo de plano” (Rodríguez Martínez, 1999: XVI).

El precedente de NO-DO puede encontrarse en un noticiario creado en el 1938 y que se proyectó en el territorio dominado por el bando sublevado hasta el 1941, *Noticiario Español*, creado por el bando rebelde o sublevado, con el claro objetivo de aleccionar a las masas en un período de guerra. Sus noticias se centraban en imágenes bélicas, desfiles y “grandes barbaridades” que hacían en España los simpatizantes del gobierno legítimo de la República, el Frente Popular: quema de iglesias, maltrato al clero, etc.

Nació bajo el signo de la agitación (*Noticiario Español*), fue instrumento de combate y contra propaganda, recurrió a estrategias de difusión en frentes y ciudades ocupadas, con una primacía absoluta de lo político sobre los otros géneros habituales [...] (*Ibid.*: X)

La sede principal de NO-DO, afincada en Madrid, concretamente en la Calle Joaquín Costa, se encargaba de coordinar todas las actividades que se gestaban por los corresponsales. NO-DO tenía dos maneras de conseguir imágenes y sonidos en bruto: podía ser que operadores de cámara se desplazasen de Madrid a rodar o el trabajo se atajaba con

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

corresponsales provinciales que llevaban a cabo los rodajes en sus zonas de actuación para posteriormente enviar el material a Madrid. También se dieron ocasiones en las que el material cinematográfico fue una importación directa de medios de otros países: Alemania, Estados Unidos, Italia, Argentina, etc.

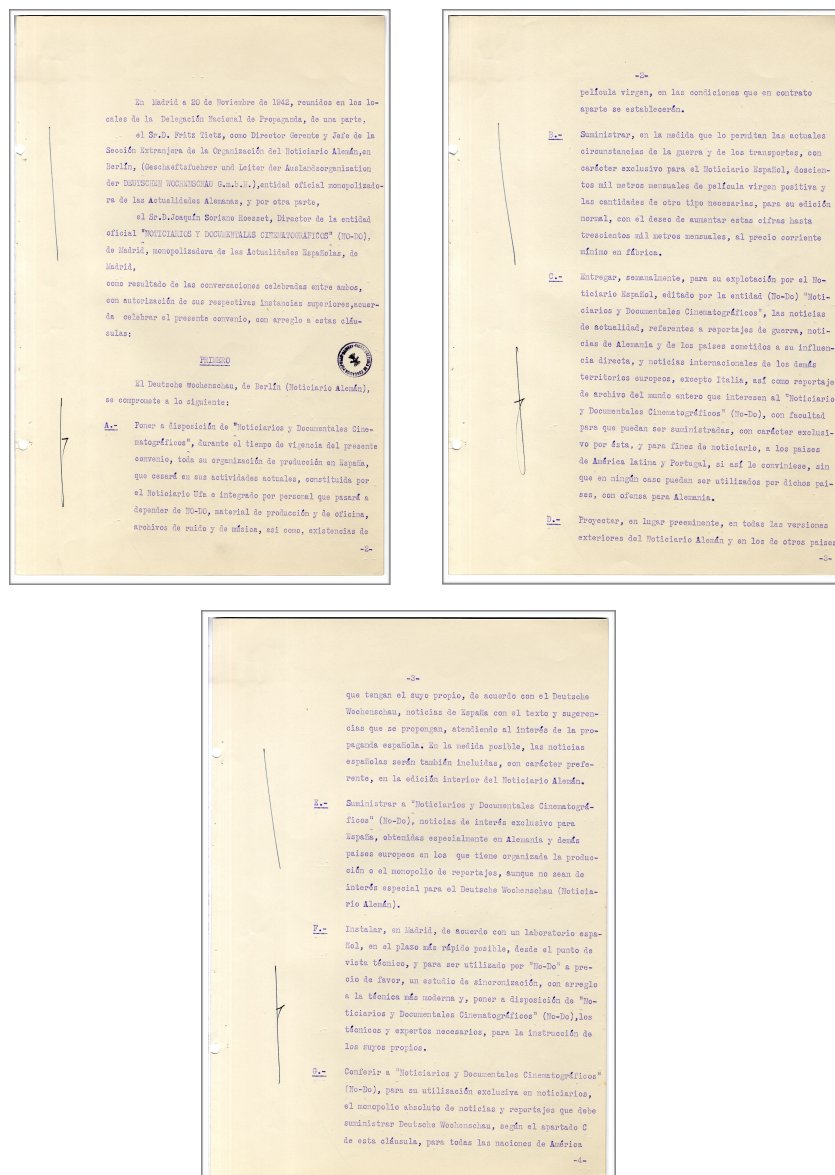
Si bien, el vínculo que se estableció entre el Noticiario Documental español y el noticiario alemán de la UFA, *Deutschen Wochenschau* fue bastante más allá de la simple inspiración. En este sentido, no coincidimos exactamente con la opinión del autor Saturnino Rodríguez Martínez al manifestar que la existencia de tal relación entre NO-DO y el noticiario alemán se basaba simplemente en la inspiración que las teorías sobre la propaganda de Joseph Goebbels motivaban en el proyecto.

Sería un error deducir de lo dicho que estamos intentando establecer una relación entre el NO-DO español y el documental propagandístico alemán en aquellos años. Sería no sólo exagerado, sino falto de rigor, aunque resulta difícil sustraerse a la tentación de sospechar en alguna concomitancia habida cuenta de la coincidencia en el tiempo de estos hechos: la existencia real del “fenómeno Goebbels”, las excelentes relaciones del documental de la UFA alemana de aquellos años y el NO-DO español e incluso del pangermanismo que en aquel momento se respiraba en el Nuevo Régimen español. (Rodríguez Martínez, 1999: 62).

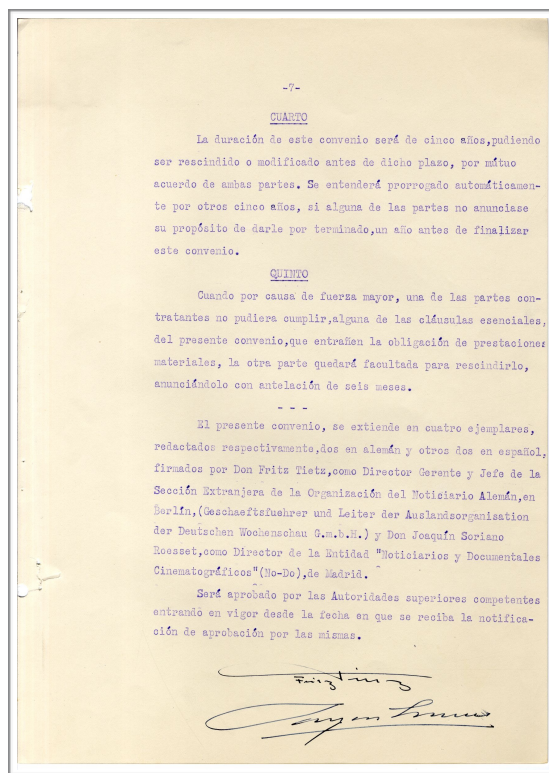
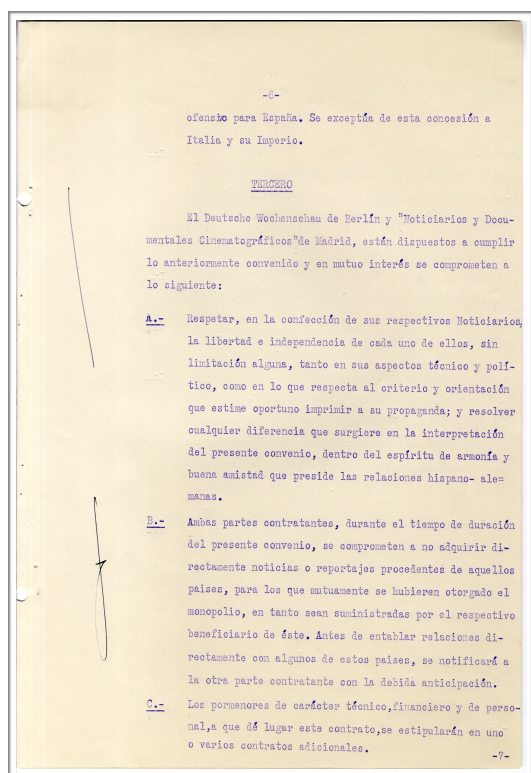
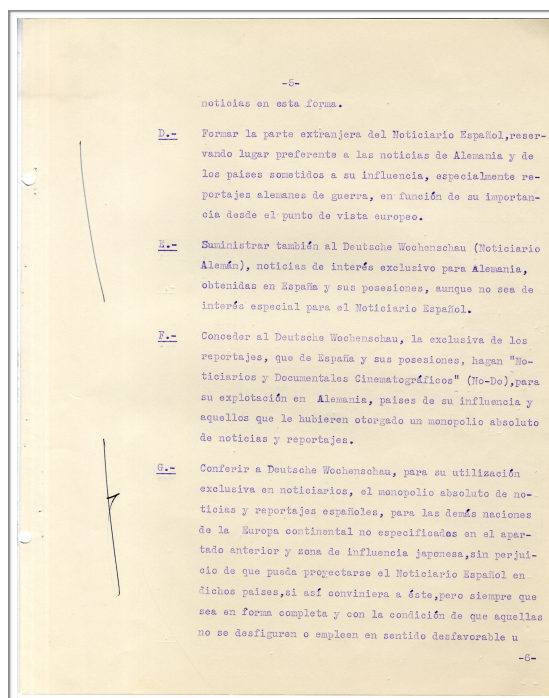
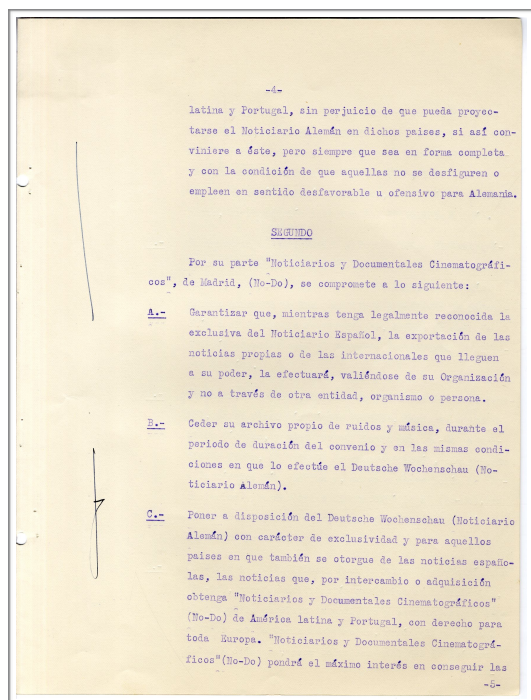
Sin embargo, un documento del año 1942 encontrado en el A.G.A contradice esta opinión y pone de manifiesto claramente y sobre el papel la relación existente entre ambos organismos. Se trata de un contrato de colaboración entre el NO-DO y el *Deutschen Wochenschau* firmado con fecha del 10 de noviembre de 1942 por Don Fritz Tielz (Director Gerente y Jefe de la Sección Extranjera de la Organización del Noticiario alemán en Berlín) y Don Joaquín Soriano Roesset (Director de la entidad “Noticiarios Documentales Cinematográficos” (NO-DO) de Madrid. El contrato fue firmado en Madrid por ambas partes y en el documento se establecen con absoluta claridad cuáles habían de ser las obligaciones y beneficios por los que quedan unidos ambos organismos. Tal documento muestra que la colaboración entre NO-DO y la propaganda nazi alemana existía de forma documental a pesar de que, por supuesto, no fuese la única colaboración cinematográfica que NO-DO estableció con organismos extranjeros. Lo que sí estaría falto de rigor, tal y

como Rodríguez Martínez indica, sería insinuar que la única relación que estableció el régimen a nivel cinematográfico fue con la UFA alemana ya que también mantuvo relación fluida con imágenes de la *FOX Movietone* estadounidense o con el *LUCE* italiano.

En los primeros años del cine documental proliferaban diversos noticiarios o documentales informativos tales como en Alemania *Deutsche Tonwoche* (de la Tobis) y *Deutsche Wochesch* (de la UFA); en Estados Unidos, *FOX*, *Movietone* y *Hearst Metrotone*; en Francia, *Pathé*, *Pathé Frères* y *Gaumont Paramouth*; en Gran Bretaña, *Gaumont British*; en Italia, *LUCE*. Y lo que es más curioso: las intenciones de italianos y alemanes, claramente propagandísticas, pasaban inadvertidas en un buscado clima de intrascendencia que llegaba al extremo de que los documentales se intercambiaban entre diversos países de tendencias muy contrarias. Es la misma intrascendencia que se observaba al analizar nuestro NO-DO, como señalaremos más tarde. (*Ibid.*: 62)



La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)



Contrato de Colaboración NO-DO y UFA" del 20 de noviembre de 1942. AGA [ID (03) 49.1
CAJA 113; 23/27.704-28.302]

Capítulo 3. Galicia, folclore y NO-DO

Los acuerdos entre el noticiario español y el alemán afectaron también a la plantilla de personal de NO-DO:

Como fruto de este acuerdo^[21] el personal de UFA se integra en la plantilla de NO-DO y su director, Joaquín Reig (que tuvo una participación activa en estas negociaciones por su experiencia ya mencionada en Alemania durante la Guerra Civil), se incorpora al Organismo como asesor de la sección de documentales. [...]

Tras el acuerdo con los alemanes quedaban muy pocos cabos que atar. Casi un mes más tarde, el 14 de diciembre [1942], Joaquín Soriano [director de NO-DO] eleva al Vicesecretario la propuesta de plantilla de NO-DO. Se trataba de personal cualificado con amplia experiencia en el campo del documental y noticiarios. La mayoría procedía del *Noticiario UFA*, que aportaba especialmente varios operadores. Algunos, incluso, habían pertenecido al extinto DNC [Departamento Nacional de Cinematografía] como Ramón Saiz de la Hoya, Lily Wobes o Juan García Sánchez. La casa Fox tuvo una contribución menor: el locutor Ignacio Mateo, el operador Gregorio Sánchez, el montador Rafael Simancas y el técnico de sonido Juan Justo. El resto ya formaba parte de la Administración en el propio Servicio de Cinematografía o en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía. En definitiva, el mejor equipo con el que se podía contar para lanzar en poco tiempo un nuevo noticiario. Tanto es así que, apenas quince días después, ya está lista la edición núm 1. (Tranche y Sánchez Viosca, 2006: 49)

Este es el documento, localizado en el AGA, que recoge la primera plantilla de trabajadores de NO-DO:

EL NOTICIO

Selección del personal que en 1º de Enero de 1943 puede empezar a prestar servicios en la entidad NOTICIOSOS Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS (NO-DO), con especificación de su punto de origen y procedencia, que se somete a la superior aprobación o modificación de la Vicesecretaría de Educación Popular (Delegación Nacional de Propaganda) en cumplimiento del artículo 4º (apartado 1º y 2º) del Reglamento de creación de esta Entidad de fecha 29 de Septiembre de 1942.

Esta plantilla no supone la total del personal con que en el futuro debe contar NO-DO, sino la inicial de sus actividades.

| SECCION | CARGO | Procedencia | NOMBRES | Salario mensual | OBSERVACIONES |
|--------------------------------|--|---------------------------------------|------------------------------|-----------------|---|
| Dirección. | Director en funciones de Redactor Jefe | Cubeta- Rp. de la Cinematografía. | JOAQUIN SORIANO ROBERT | 5.000 | Por nombramiento de la Vicesecretaría de 6-10-1942. |
| | Secretario del Organismo. | Departamento. | LUIS HERNE ALZOBRE. | 1.200 | |
| Jefatura Redacción Noticiario. | 2º Redactor Jefe. | UFA. | ALBERTO RITA GONZALEZ. | 5.000 | |
| | Secretaria. | " | CONCEPCION JORQUERA CANOVAL. | 700 | |
| Ayudante de Producción | | Departamento. | JOSE DANIE MONTANO. | 1.200 | |
| | | Id. | JUAN GOMEZ. | 1.200 | |
| Archivo. | Id. | Id. | ANGELO GOMEZ. | 1.700 | |
| | Id. | Id. | OTILIA LAROS RUIZ. | 500 | |
| Administración. | Administrador. | Escuela Core mel. | MANUEL TOUTER PERIS-CHUANE. | 2.000 | Por nombramiento de la Vicesecretaría de 19-11-1942 |
| | 1º Contable | Sub- Reguladora de la Cinematografía. | JOSE RODRIGUEZ MARTIN. | 800 | |
| Superal de Barcelona. | Jefe. | UFA. | JUAN SUBERANET MARIAN. | 2.000 | |

SÍGUE...

²¹ Citado en nota a pie de página en Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 49 en la cual explica como la Delegación Nacional de Propaganda pidió permiso de importación de miles de metros de película virgen alemana con destino a la Sección de Cinematografía. Consta también la referencia del documento en el AGA, Mº de Cultura, caja 269.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

| SECCION | CARGO | Procedencia | NOMBRES | Salario mensual | OBSERVACIONES |
|-----------------|-----------------------------------|---------------|-------------------------------|-----------------|------------------------------|
| Operadores. | Secretaria | Ufa. | | 1.500 | No se conoce aun el nombre.- |
| | Operador fijo. | id. | RAMON VIADU. | 2.000 | |
| | Jefe | id. | JUAN GARCIA SANCHEZ. | 3.000 | |
| | 1º Operador. | id. | CRISTINO ANWANDER. | 3.000 | |
| | Inga- Sonido- | id. | RAMON SAIZ DE LA HOYA. | 2.500 | |
| | 2º Operador. | id. | JOAQUIN HUGALDE ORTIGOSA. | 2.000 | |
| | 2º Operador | Departamento | AGUSTIN MACASOLI MARTIN. | 2.000 | |
| | 2º Operador. | Departamento. | CARLOS PAHISA LOPEZ QUERALTA. | 2.000 | |
| | Ayudante Proyección y Operadores. | Fox. | GREGORIO SANCHEZ | 1.500 | |
| | Téc- sonido. | id. | JUAN JUSTO RUIZ | 1.500 | |
| Sincronización. | Ayu- Cámaras | Ufa. | JOSE LUIS SANCHEZ- | 300 | |
| | Locutor. | Ufa. | JOSE HERNANDEZ FRANCH. | 1.500 | |
| Montaje. | id - | Fox. | IGNACIO MATRO. | 1.200 | |
| | 1º Montador | Fox. | RAFAEL SIMANCAS. | 2.000 | |
| | 2º Montador. | Ufa. | LILY BOBES. | 1.750 | |
| SIGUE. | | | | | |

Adjunto se acompaña modelo de contrato que estimo debe firmarse con los interesados y que es igual al que hasta hoy tenían estipulado en la entidad Ufa; en él, se reconoce a los mismos tres pagas extraordinarias y pago del impuesto de Utilidades, no pudiendo por el contrario aquellos exigir gratificaciones ni horas extraordinarias alguna, sea cualquiera el trabajo que hubiesen de desempeñar.-

Por Dios, por España y por su Revolución Nacional Sindicalista.

Madrid 14 de Diciembre de 1942

EL DIRECTOR

Firmado: J. Soriano.

CONFORME:

EL VICESECRETARIO

Conforme:

EL DELEGADO NACIONAL DE PROPAGANDA

“Relación de la plantilla de profesionales contratados por NO-DO el 1 de enero de 1943” del 14 de diciembre de 1942 . AGA [ID (03) 49.1 CAJA 146 (Carpeta 77); 21/00146]

Además de operadores de cámara, ayudantes de cámara y técnicos de sonido, uno de los principales oficios dentro del organismo NO-DO era el de montador. La postproducción o montaje disfrutaba de un departamento propio cuyo jefe era Rafael Simancas. Estamos hablando de un organismo que, por falta de medios técnicos en aquel momento y por el coste que implicaba, no grababa el sonido en directo lo cual quiere decir que por un lado se grababan las imágenes y por otro se grababa el sonido. Esto a su vez produce una falta de coherencia importante ya que había que montar la imagen y el sonido por separado y esto genera varios problemas técnicos. Por un lado, el sonido no va sincronizado con las imágenes, aspecto que queda claro en el visionado del material musical y a pesar de que el trabajo esté francamente logrado. Por otro lado los sonidos no se corresponden, en la inmensa mayoría de los casos, con la escena vista. Esto viene determinado por el hecho de que una cosa era el banco de imágenes y otra distinta era el banco de sonidos. No tenían por qué coincidir los unos con los otros ya que ambos bancos disponían de una grandísima cantidad de materiales, y simplemente se conjugaban a la hora de hacer el montaje. Y por último, hay que decir que hay una importante cantidad de material audiovisual que se conserva con el sonido montado pero también hay casos en los que no. Esto puede venir derivado por dos causas: la primera, que esas imágenes jamás hubieran tenido sonido, es decir, que ya hubiesen sido montadas sin elementos sonoros. La segunda, que se haya perdido el sonido por deterioro del material. El material original de NO-DO era celuloide y por ello muy frágil. Varios incendios en el antiguo edificio NO-DO, situado en la confluencia de las calles Joaquín Costa y la calle Velázquez en la ciudad de Madrid, ocasionaron pérdidas de material irreparables. Los antiguos materiales en celuloide fueron pasados primero a formate VHS y su posteriormente a formato digital, trabajo del que se encargó RTVE y que se ha finalizado con éxito hace escasamente unos meses.

La antropología audiovisual, como se ve a través del trabajo de Ardèvol, ha reflexionado mucho sobre el poder de la cámara, del cine, del cine documental, y en resumen, sobre el poder evocador de las imágenes. El hecho de que a través de la pantalla se vean personas con rostros concretos sobre lugares concretos, confiere al audiovisual un enorme poder de veracidad. Pero cuando hay una cámara rodando, y más si detrás de ella hay un “emisario” del Régimen, la mirada nunca es inocente ya que solo se nos presenta aquello que se quiere mostrar. Pero no solo la mirada de la cámara es dirigida sino que los propios escenarios que se presentan al espectador como si se tratase de una *performance* es un escenario de

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

teatro previamente establecido por los operadores. Si a todo esto sumamos el posterior trabajo de montaje, es decir, de selección y desestimación de una serie de materiales sobre otros en base a unos criterios determinados, el discurso de las escenas que va tomando el documental, la locución, etc. lo convierten en un material que ha de ser observado, necesariamente, de forma atenta y con actitud deconstructiva. Solo así podremos saber cuál era el funcionamiento de un organismo como el NO-DO.

Llegamos, así, a la conclusión de que el escaso valor documental de NO-DO respecto a la actualidad doctrinal, a la política e, incluso a los acontecimientos reales era un síntoma de otra esfera en la que reside su auténtico peso documental: cuánto más perezoso e indiferente se comportaba en relación a la actualidad, más testimoniaba el anhelo de intemporalidad propia del franquismo. (Tranche y Sánchez Viosca, 2006: XII)

Consideraremos dos grandes grupos clasificatorios de noticias atendiendo a su tipología: 1) noticias de carácter informativo –aunque desfasadas²²- y 2) lo que algunos autores han llamado “noticias blandas” las que Borau describe del siguiente modo:

Junto a las noticias estereotipadas, de fuerte cuño ideológico, construidas según los patrones cercanos o inspirados en los maestros del documental nazi (desfiles militares, desfile simbólico falangista o eclesiástico-castrense, inauguraciones del Caudillo, celebraciones del Régimen, etc.), las más diversas anécdotas llenaban buena parte del metraje de NO-DO. (Borau, 1998: 629)

Dentro de las de primer tipo hay que destacar aquellas en las que el peso de las mismas reside en su carácter institucional. En ellas la música disfrutó de un importante papel. En palabras del profesor Tranche:

La información con mayor presencia en la historia del Noticiario fue la institucional. Es decir, aquella que se refiere a las actividades oficiales promovidas por el Régimen, tanto

²² Ya hemos explicado que no se puede comprender NO-DO como un organismo informativo de ahí lo de “desfasadas”. Las “noticias” o crónicas eran presentadas a los espectadores cuando ya no eran noticia pero aun así la intención de parecer un organismo informativo seguía estando presente. Esto hacía que las noticias fueran atemporales, verdades más allá del lugar y el tiempo.

del Jefe de Estado como de otras personalidades vinculadas a instituciones, el partido o el sindicato” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 109)

Mantenemos la enumeración que, en este caso el profesor Rafael Tranche explicita sobre el repertorio temático de las noticias presentadas en los noticiarios. En orden alfabético: Agricultura, Arte y Artesanía, Atracciones, Aviación, Catástrofes, Cinematografía, Comunicaciones y transportes, Construcción y reconstrucción, Culturales, Curiosidades, Deportes, Fiestas cívicas, religiosas y populares (entre las cuales se cuentan muchas relativas a la música tradicional gallega), Ganadería, Guerra, Historia, Industria, Jefe de Estado, Marina, Medicina, Modas, Navidad, Política y personalidades, Toros y Zoología. (*Ibid.*: 109).

NO-DO, como organismo de producción, propuso varios modelos diferentes de entregas audiovisuales; es decir, diversos materiales con diferente temporalidad que se fueron proyectando en los cines. Estos materiales responden a una clasificación más amplia que aquella abordada en esta investigación. No hemos considerado necesario atender a más que tres tipos de materiales –“Noticiarios”, “Documentales” y “Revista Imágenes”– por dos razones: en primer lugar porque ninguno de los NO-DO encontrados se corresponden con ningún otro modelo de nuestros tres elegidos. Y en segundo lugar porque no han llegado al nivel de influencia, prestigio y años de producción que los tres a continuación detallados.

El NO-DO se constituyó, principalmente, por estos tres tipos de entrega:

Por un lado los “Noticiarios”, de 10 minutos aproximados cada uno, y en los que se exponían, sin aparente orden jerárquico, noticias varias que más que informar pretendían distraer y hacer propaganda positiva del Régimen.

La duración del noticiario fue, salvo casos aislados como ediciones especiales o conmemorativas, muy similar durante toda su trayectoria (con una leve tendencia a reducirla en las ediciones de los años 70): entre 10 y 11 minutos [...]. Este metraje, coincidente con el establecido por otros noticiarios, equivalía a una bovina estándar de proyección. (*Ibid.*: 105-106)

A partir de la mitad de la década de los cuarenta se observa una reducción de noticias de carácter político y suele ser habitual que las pocas noticias de interés que se proyectaban (aquellas que guardasen relación con los acontecimientos de la actualidad) hubieran ocurrido en un pasado, no muy lejano, pero tampoco cercano, no descubriendo ya nada nuevo a los espectadores. Con la llegada del televisor al país en la década de los sesenta y su inmediatez en la transmisión de sucesos, NO-DO perdió el lugar reservado a la “información” para ser un simple anecdotario en los pases previos a la proyección del filme que se fuese a ver.

Otra de los materiales NO-DO fueron los “Documentales”, que tal y como su nombre indica, pretendían ser una entrega de diferente tipo a la anterior y cuya duración podía alcanzar una hora. Su proyección no tenía por qué ser de carácter nacional, es decir, en todo el territorio español. En un principio fueron en blanco y negro pero a partir de los años sesenta se empezaron a producir eminentemente en color.

Por último NO-DO hacía una “entrega semanal” de la serie “Imágenes” que podía variar en su duración y que solía cubrir eventos tales como la Semana Santa, el mundo del Circo, visitas de personalidades, funcionamiento de industrias, temas relacionados con el turismo, etc. Su proyección tampoco era extensiva a todo el territorio español.

Mucho del material general -aun no nos hemos introducido en el que hace referencia explícita a lo musical- guarda relación con la figura del Jefe de Estado y sus funciones. Gran parte del material rodado en Galicia se vincula con las diversas visitas oficiales (inauguraciones, actos ceremoniales, actos oficiales, etc.) de Franco al territorio gallego.

Por otra parte, gran parte de este material se refiere también a las muchas visitas de ocio de Franco en el Pazo de Meirás²³ y los festejos que en el se desarrollaron.

²³ El Pazo de Meirás es un pazo señorial de finales del siglo XIX situado en la localidad de Sada, provincia de A Coruña. La historia de sus propietarios no está exenta de polémica. A través de enlaces matrimoniales y por herencia llegó a ser patrimonio de la escritora gallega Emilia Pardo Bazán pero después de su muerte

También es muy numeroso el material que hace referencia a actos eclesiales, aspecto en el que la ciudad de Compostela cobra extremada importancia. Tanto es así que, de las muchas veces que se trata la ciudad de Santiago en el NO-DO, siempre aparece rodeada de un aura apostólica con toda la jerarquía católica, militar y falangista a su alrededor. Pero los aspectos religiosos no solo hacen acto de aparición con las torres del Obradoiro de fondo sino que, como veremos, en la gran mayoría de las ocasiones en las que Galicia aparece mencionada en los minutos del noticiario, siempre hay una referencia a la “fidelidad” de Galicia al catolicismo, a partir de los años sesenta se produce la gran apropiación del Camino de Santiago, y su uso sirve especialmente como baluarte arquitectónico medieval de la oligarquía eclesial, de la militar y de cualquier otra institución franquista.

Por otra parte, el material que presenta aspectos relacionados con las formas de vida, usos y cultura de la tierra gallega, en la gran mayoría de los casos echa mano de aspectos musicales: la *muiñeira* (género musical popular en compás binario de subdivisión ternaria que tanto podía ser cantado como bailado), la gaita y los trajes regionales aparecen constantemente como identificadores de una Galicia rural, esencial, tradicional, humilde, fiel al régimen y, por supuesto, católica. Elementos culturales folclorizados, reducidos a productos homogéneos, utilizados por NO-DO de una u otra manera a lo largo de sus cuarenta años de vida.

en 1921 fue donado a la Compañía de Jesús hasta el año 1938, año en el que las autoridades coruñesas se la ofrecieron a la familia Franco como residencia de verano con todo lo que en su interior albergaba, incluida la biblioteca personal de la escritora y desde esa fecha se cerró, tanto a los herederos de la familia Meirás como al público a pesar de haber sido declarado como Bien de Interés cultural en el año 2008. Finalmente, en el año 2011, no sin oposición de la familia Franco, se abrieron sus puertas para la visita al público, visitas que se veían alteradas por las vacaciones estivales de cada año de los descendientes de la familia Franco al inmueble. La última polémica es del presente 2016 puesto que la Xunta de Galicia se decidió a abrir un expediente a la familia Franco, después de reiteradas quejas del gobierno municipal de Sada (PSOE-BNG) y de particulares en las que se afirma que aún después de formalizar la visita turística oficialmente, eran muchas las ocasiones en las que las puertas del pazo se encontraban cerradas. La lucha entre los Franco y el municipio sigue en activo y con trascendencia en la prensa puesto que el objetivo claro del gobierno de la zona es la municipalización del inmueble y todo indica que la familia no está dispuesta a renunciar a su titularidad.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Una vida, la gallega, que aparece en las imágenes de NO-DO congelada en el tiempo como un reloj en el que se han parado las manillas. Una imagen variopinta, como muchas otras de esa España del franquismo, reducida a postal; inmutable pero entrañable, feliz, modesta y llena de tipismos.

La inmutabilidad en general va a ser una constante a lo largo del régimen en relación a varias cuestiones. Por un lado, inmutabilidad de pensamiento ideológico y moral que a partir del final de la segunda contienda mundial va a ser flexibilizado, al menos de cara a la apariencia, habida cuenta de la necesidad por no levantar ampollas diplomáticas en el exterior debidas a la naturaleza totalitaria del gobierno y a las constantes peticiones de intervención bélica en España por parte de algunos países para poner fin a un gobierno de cariz fascista. Inmutabilidad en el lenguaje simbólico de NO-DO lo cual no quiere decir que este, del mismo modo que el gobierno, no se adaptara a las necesidades y tiempos del Régimen. Inmutabilidad en aquellas imágenes de España y sus gentes en dónde cada región tenía su propia esencia, su designio espiritual en aquel destino divino común que era el proyecto de la “Nueva España”. Inmutabilidad también en el uso del folclore, de las noticias intrascendentes, en las “Visitas del Caudillo”, del fútbol y los toros, y la aparición de la importancia del turismo en la década de los años 60. Una especie de tensión constante entre lo mutable por necesidad y lo inmutable por convencimiento ideológico; mutable porque las circunstancias obligaban, inmutable en su lenguaje, sus símbolos, su propaganda, su filosofía y su fidelidad.

Había imágenes que quedaban fuera de cualquier clasificación temporal y que se usaban repetidamente en el pasar de los años como retrato de los pueblos de España. Otras, sin embargo, por tratarse de actos institucionales o efemérides quedaban retratadas a través de su fecha en la historia de NO-DO y aunque no se volvieran a utilizar, se desarrollaban en base a las mismas estructuras.

[...] el NO-DO apostó por imágenes “no fechadas”, que pudieran igualmente haber sucedido un día, el siguiente o acaso un mes más tarde, postergando los acontecimientos de datación precisa a un segundo plano. Inauguraciones, actos conmemorativos, presentación de cartas credenciales, desfiles, misas...compusieron un retablo del régimen que se concentraban caprichosamente con partidos de fútbol, corridas de toros o curiosidades

procedentes de cualquier parte del globo con cuyos departamentos de actualidades mantenía intercambio de materiales el Noticiario. (Sánchez-Biosca, 2014: 180)

3.2. La imagen de Galicia frente a la de España (o viceversa)

Para poder comprender en todo su significado simbólico lo que pasó a significar en el franquismo la idea de España en Galicia y la idea de Galicia en España creemos necesario empezar por hacer un breve mapa sobre cuál pasó a ser el modelo de estado en la España de la dictadura.

El régimen franquista basaba su ideología de estado en un nacionalismo español extremo, profundamente catolicista y ejercido a través de un autoritarismo profundamente represivo. Considerando uno de los males más graves y profundos el desmembramiento y ruptura de una nación histórica de la talla de España, del cual solo los gobiernos de la Segunda República (especialmente el último de ellos, constituido a partir de las elecciones generales de febrero de 1936 como coalición de izquierda; el Frente Popular) fueron los únicos responsables.

Lo cierto es que en ese breve período histórico que fue la Segunda República vieron la luz los primeros estatutos de autonomía de la historia de España.

El Estatuto catalán, llamado Estatuto de Nuria, fue el primero de ellos. De esta forma Cataluña lograba en octubre de 1934 lo que no había sido posible en la anterior campaña autonomista del 1918-1919 en donde se presentara el primer borrador de Estatuto a las Cortes Españolas, siendo rey Alfonso XIII, sin que ni siquiera llegara a discutirse. No faltó de oposición, la aplicación del Estatuto Catalán por el cual se le concedía un gobierno y Parlamento autónomo llegó en octubre de 1934 después de sufrir las modificaciones pertinentes en relación a las insostenibles referencias de autodeterminación. Cataluña se constituyó como “región autónoma” pero a pesar de la modificación de lenguaje se le concedían competencias importantes como por ejemplo la competencia exclusiva de legislar la enseñanza y el idioma de la misma pasando a convivir legalmente el castellano y el catalán. (Tusell, 1997: 74).

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

El segundo de ellos fue el Estatuto de Autonomía de País Vasco aprobado en el año 1936, en el mes de octubre, iniciada ya la contienda civil española. Su proceso fue largo y costoso ya que fue iniciado en el temprano año de 1931 pero no vio la luz hasta cinco años después en el que se definió legalmente a Euskadi, al igual que a Cataluña años antes, como “región autónoma” formada por las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Disfrutó de poco tiempo en vigor y no en todo su territorio a causa de la guerra. Apenas unos meses ya que en el mes de junio de 1937 las tropas franquistas tomaban Bilbao y derogaban definitivamente los acuerdos en él ratificado.

En el caso de Galicia la situación aún fue más lamentable si cabe ya que a causa de la Guerra Civil, *O Proxecto de Estatuto de Autonomía de Galicia*, refrendado por la población en junio de 1936 nunca llegó entrar en vigor a causa del estallido de la Guerra Civil y del hecho de que la mayor extensión del territorio fuera controlado por los sublevados prácticamente desde el inicio del conflicto. El Estatuto fue redactado en el año 1931 por el Seminario de Estudos Galegos y se presentó como un proyecto ambicioso que consideraba a Galicia como un "estado libre" dentro de la República Española. Con el paso de los años y abierto el debate, se fueron rebajando ciertos términos incómodos. Finalmente, en el año 1936 cuando, para no perder la carrera del Estatuto de Autonomía, el Partido Galeguista (PG), con Alfonso Daniel Rodríguez Castelao a la cabeza, tuvo que optar por apoyar al Frente Popular de izquierdas generando una profunda crisis interna en el PG ya que un sector importante vinculado en el proceso estatutario -encuadrado en la denominada Dereita Galeguista- y liderados por Vicente Risco, se desvinculó del Partido Galeguista.

El 28 de junio de 1936, pocos días antes del levantamiento militar del 18 de julio, se celebró finalmente el plebiscito del estatuto. La Campaña a favor del “Sí” fue espectacular. Galicia fue empapelada con carteles de Castelao, Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo, etc. Del total de electores de que constaba el censo, 1.343.135, votaron 1.000.963, el 74,56% del censo electoral, con 993.351 votos a favor, 6.161 en contra y 1.451 papeletas en blanco.



Camilo Díaz Baliño. Cartel “Estatuto de Galicia. Sí”, 1935²⁴.

El 15 de julio de 1936, Gómez Román y Castelao, hicieron entrega al Presidente de las Cortes Españolas del texto del estatuto aprobado en referendo, para el inicio de los trámites para su aprobación. Las Cortes Españolas lo aceptaron a trámite en febrero de 1938, sin que pudiera llegar más lejos.

Habría que esperar casi 40 años para retomar el proceso de autonomía en Galicia. Concretamente hasta que la Asamblea de Parlamentarios gallegos, constituida el 25 de julio de 1979, comenzara a elaborar un nuevo proyecto de autonomía que fue rechazado por los partidos nacionalistas y de izquierdas al considerarlo un estatuto de “segunda clase” en relación a Cataluña y el País Vasco. Fue bautizado como o “Estatuto da Aldraxe²⁵” y obligó al presidente de las Cortes Españolas, Adolfo Suárez, a reconocer los errores en su elaboración. Habría que esperar hasta el año 1981 para ratificar el por fin Estatuto de

²⁴ <http://galearte.tumblr.com/post/40378648639/camilo-diaz-balino-cartel-estatuto-de-galicia> [Fecha de consulta: 17/05/2015].

²⁵ “Estatuto del Ultraje”

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Autonomía de Galicia que contó esta vez solo con el 30% de los votos, a diferencia de aquel respaldo del 75% del Estatuto del 36. (Díaz, 2007).



Cartel de Castelao para el “Estatuto de Autonomía de Galicia”, 1936”²⁶

El 15 de julio se hacía entrega del Estatuto refrendado al presidente de las Cortes y dos días después, el 17 de julio de 1936 comenzaba el “levantamiento militar contra el Gobierno de la república en el Protectorado de Marruecos y se propagó de inmediato por casi todas las guarniciones peninsulares e insulares de España” (Moradiellos, 2003: 37). Pocos días después los militares sublevados había logrado extender su dominio en Galicia y el oeste de Castilla la Vieja, parte de Andalucía y las islas Canarias y Baleares casi en su totalidad. (*Ibidem*). España quedaba dividida en dos grandes frentes bélicos, filosóficos, ideológico-políticos, humanos. Una contienda civil que perduró tres largos años en los que la población civil vivió el drama humano de la guerra, del terror, de los paseos, desapariciones, fusilamientos y hambre. El poder en la zona sublevada quedaba temporalmente en manos de las cadenas de mando del Ejército sublevado por lo que las decisiones relativas a encarcelamientos, represalias, destituciones, e incluso fusilamientos

²⁶ <http://astorgaredaccion.com/not/7795/la-autonomia-defensiva-paradojica-y-antirrepublicana-del-estatuto-de-castilla-y-leon-o-de-leon-y-castilla-en-1936-i-/> [Fecha de consulta 17/05/2015]

de cargos civiles republicanos fueron ejercicios desde la absoluta ausencia de justicia. Todo ello con el decidido apoyo de las instituciones del clero que “convirtió a la Iglesia en la fuerza social e institucional de mayor influencia, tras el Ejército, en la conformación de las estructuras políticas que germinaban en la España insurgente” (*Ibid.*: 43) y a cambio de ello la Iglesia recibía la compensación de un sin fin de medidas legislativas que fueron anuladas y otras que se constituyeron en favor de la Iglesia como la asignación de la vida moral, cultural y cívica de la población, la educación, la relaciones de género, y el dominio de la moral en general.

El día 28 de marzo de 1939 el Ejército llamado nacional entraba en Madrid victorioso y el 1 de abril llegaba el último parte de guerra firmado por Francisco Franco anunciando el cese de la lucha armada. A fecha de 4 de abril²⁷ se constituía así un nuevo modelo de estado en España, que concluía su proceso de unificación con la victoria total en todo el territorio español, cuyo poder pasaba a estar centralizado en la figura de un único gobernante, dictador, el general Francisco Franco y una serie de gobiernos cambiantes a lo largo de los cuarenta largos años de dictadura, modificaciones que se fueron dando de cara a la política interior pero también a la exterior, como iremos viendo al recorrer las distintas etapas de NO-DO. Su constitución dependió en gran medida del apoyo de las bien conocidas “familias” que facilitaron al régimen su establecimiento en el poder pero que a su vez dificultó su gobierno debido a la heterogeneidad de tensiones que se fueron dando: carlistas, monárquicos alfonsinos, la CEDA, la Falange, la Iglesia y por supuesto el Ejército.

[...] todos eran antidemocráticos, antiliberales, antifrentepopulistas y anticomunistas. Las definiciones positivas sobre lo que se esperaba del régimen político que saldría del golpe de estado y, una vez fracasado éste, de la guerra eran, sin embargo, altamente diferentes entre sí. Nuevamente, el mínimo común denominador entre todos ellos se encontraba en el profundo nacionalismo que determinaba, en aquel variado conjunto y en la coyuntura precisa de la guerra, la necesidad de redimir a la patria. (Box Varela, 2008: 16)

El problema principal, tal y como pone de manifiesto Box Varela, era que para cada sector o familia, España debía ser una “cosa” diferente: ¿falangista, fascista, monárquica,

²⁷ BOE, 4 abril de 1939.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981) católica, antiliberal?²⁸. El modelo de estado que se constituía se basaba en, por un lado, la ruptura total con el modelo de estado anterior -republicano, democrático, laico, estatutario, comunista y liberal- y, por otro lado, en ejemplo que suponía para esa Nueva España la constante mirada mitificada al pasado histórico/imperial español de los Reyes Católicos y sus sucesores. Una imagen simbólica de España como vasto imperio, católico y unificado; al fin y al cabo, pretendido competidor de la “gloria” europea basada en la colonización de los “nuevos mundos”.

Si bien, en varios puntos había coincidencia. La Nueva España debería ser una, sin división por lo que todo pasado estatutario quedó en el olvido. Debía ser católica, por lo que el poder de la Iglesia se restituyó y fue en aumento hasta alcanzar su cenit en la fase nacional-catolicista de los años cincuenta. Debía “ser” castellana y por lo tanto su lengua debía ser igualmente castellana, por lo que los idiomas y lenguas diferenciales que coexistían dentro del territorio nacional fueron perseguidas, muy especialmente en la escritura pero también en su práctica oral.

El modelo nacional que se quiso imponer se basó en una concepción estricta de la “cultura tradicional”, de inspiración castellana, católica, rural y, en las primeras fases del Régimen, imperial. Para los falangistas la época imperial no era sólo una fuente inagotable de inspiración, sino que seguía siendo un modelo viable para orientar la vida política y social contemporánea. El mito de la Hispanidad ofrecía todo un abanico de imágenes, símbolos, referencias históricas y conceptos manidos y simplificadores que le sirvieron al régimen para socializar su ideología y arraigarla en la mentalidad colectiva. El culto a los Reyes Católicos, la celebración del descubrimiento del Nuevo Mundo como obra providencial, la exaltación de los arrojados conquistadores y de la gesta colonizadora, la apología de la evangelización y expansión de la fe, todo conducía a la adulación de la época imperial y las glorias hispanas. La propaganda del régimen tenía como objetivo actualizar y popularizar dichos mitos a través de lugares de memoria, ceremonias y ritos de todo tipo, una tendencia a la que participó el nacionalismo banal y su impregnación de la vida cotidiana de los españoles. (Marcilhacy, 2014: 84)

²⁸ El capítulo introductorio de la tesis doctoral de Zira Box Varela, titulado “La hora de España: un territorio de lucha” está dedicado precisamente a estas intrínsecas diferencias a las que tuvo que atender el régimen franquista en su constitución como estado: Box Varela, Zira. 2008. *La fundación de un Régimen: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 14-33.

Y así se constituyó España. Se unificaron y centralizaron todas las estructuras y organismos nacionales bajo los mismos símbolos –himno, bandera y escudo– y todo el poder fue también unificado, centralizado y totalizado en la figura del Jefe de Estado, Dictador y Caudillo, Franco. Se mixtificaron el pasado y el presente en la construcción mítica de la nueva España. El pasado a través de la mirada a la historia nacional; el presente a través de la glorificación simbólica de las ruinas de guerra y los caídos en ella por el bando nacional. Se subordinaron las culturas periféricas y sus idiomas al modelo españolista, concretamente castellanista, con contradicciones que tendría que ver cómo resolver. Se educó a la población en el catolicismo como modelo moral y religioso único y en unas relaciones de género de absoluta desigualdad y dominación masculina.

Todo este proceso de unificación, españolización y catequización se puso en marcha a través de las estructuras y organismos del poder directo de estado, ya fuera el marco legal o ejecutor, o los organismos de encuadramiento como la Falange Española, la Sección Femenina, organismos sindicales como Educación y Descanso, las Cátedras Ambulantes, etc. Pero el poder ejercido por parte directa de estado no fue el único. Otro poder, más micro, más inconsciente, más arraigado incluso, operó de forma tremendamente efectiva a partir de las estructuras sociales y culturales existentes tales como, la familia, la comunidad (el pueblo, la aldea, los vecinos), la parroquia y su párroco, que se convirtieron en agentes de poder, control y vigilancia a lo largo de los largos años del franquismo. El propio cuerpo “haciendo”, atravesado por cuestiones morales, de género, políticas, se convirtió en un agente claro de recepción y producción de poder. Un poder menos visible pero más efectivo incluso que el ejercido de manera directa ya que es más difícil de reconocer por insertarse en lo más profundo del sistema social. En palabras de Foucault:

Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el “privilegio” adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes “no lo tienen”; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos. (Foucault, 1981: 33-34).

3.3. El cine folclórico de NO-DO

En este nuevo proyecto de nación que se imponía en España, el folclore musical alcanzó enorme importancia y las imágenes de NO-DO son un testigo de excepción de ese destacado lugar. De la misma manera que otros regímenes totalitarios como el nazismo alemán o el fascismo italiano encontraron en el acervo cultural del pueblo germano o italiano un estandarte nacional en el que enarbolar las cualidades del carisma patrio, el franquismo pretendió, a través del uso extendido del folclore español ensalzar las virtudes del espíritu español y, a su vez, de las diferentes culturas que habitaban el estado español. Pero en esta cuestión precisamente residía una contradicción que había que resolver ya que el folclore debía servir siempre a la unidad de la nación y por lo tanto que nunca fuese pretexto diferencial para las periferias. Y, a diferencia del nazismo alemán o del fascismo italiano, el franquismo se constituía con características diferenciales importantes que afectaban intrínsecamente a su propia idiosincrasia como por ejemplo el ferviente catolicismo que el nazismo alemán rechazaba en su modelo de estado, y que el franquismo vinculó estrechamente a su idea de folclore.

[...] pensar que la propaganda franquista tuvo la eficacia y metodología de los procedimientos seguidos por el nazismo alemán o el fascismo italiano. Nada más lejos. La pretensión falangista (la corriente más próxima a estas ideologías) de construir un discurso audiovisual afín, chocó inmediatamente con las limitaciones técnicas y económicas; pero, sobre todo con la dificultad para dar cuerpo a la confusa amalgama de signos (tradicionalismo, religiosidad, militarismo...) que el régimen exhibía como doctrina oficial. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006, 16-17)

La contradicción se resolvió alegando que las diferencias que pudieran existir entre los pueblos de España eran tan solo superficiales –a pesar de que, como se verá posteriormente, sí le fueron asociados significados simbólicos diferenciales a cada uno de los pueblos y a sus caracteres o supuestas personalidades– ya que eran muchas más y más potentes las características de la unión que las de la división. Fue la Sección Femenina, a través de los grupos de Coros y Danzas y sus dirigentes, Pilar Primo de Rivera a la cabeza, las ideólogas y arquitectas de un nuevo proyecto folclórico para España y las encargadas de convertirlo en mucho más que un fenómeno puramente musical ya que el papel que le fue asignado a los Coros y Danzas fue claramente político.

El volumen de material cinematográfico relativo a folclore en NO-DO a lo largo de sus más de treinta años es abrumador e imposible de abarcar en una sola tesis doctoral. Tal volumen de material evidencia la nada desdeñable importancia de los Coros y Danzas en el franquismo y sin duda obliga a ir profundizando cada vez más en el estudio del uso del folclore en España y en cada uno de sus casos ya que se pone de manifiesto que el uso que se hizo en el NO-DO de cada uno de los folclores, dependiendo de los lugares de procedencia, adquiriría unos u otros significados simbólicos. Esto invita, sin lugar a dudas, a contemplar a los Coros y Danzas, y a NO-DO por su capacidad de difusión, como agentes de construcción cultural y por lo tanto cada una de esas culturas debiera ser estudiada de manera independiente hasta el día en el que quizá se puedan llevar a cabo estudios comparados.

El folclore en NO-DO es el folclore de los Coros y Danzas esencialmente. También hay un volumen de material importante, tal y como se verá en el capítulo 4, de material relativo a Educación y Descanso y, ya en menor medida, de otras agrupaciones folklóricas que pudieran coexistir con los organismos franquistas, pero el verdadero grueso de los materiales es de Coros y Danzas de la Sección Femenina.

Treinta años de historia dan para mucho. Treinta años de franquismo, treinta años de NO-DO, treinta años de Coros y Danzas y treinta años de folclore. De la misma manera que las imágenes de NO-DO y los mensajes que de ellas se desprenden van mutando con el tiempo en relación a las necesidades políticas y sociales –cambios de lenguaje, presencia de organismos de estado, noticias relativas a conflictos bélicos– el uso del folclore, a nivel simbólico, no es el mismo ni se presenta en NO-DO de la misma manera a pesar de que las noticias relativas a este tema se presentarán siempre desde un lugar pintoresquista; estampa de una España variopinta en tradiciones populares, en la que el reloj de la modernidad no acaba de ponerse en marcha, en supuesto beneficio para la pervivencia de las verdaderas “tradiciones” –convertidas a folclore– españolas. Como diría Saturnino Rodríguez, “folclorismo más que folclore” (Rodríguez Martínez, 1999: 253-255). Y, en absoluto, música tradicional o popular.

Pero así lo recibía la masa espectadora a través de NO-DO. No solo el folclore de otros pueblos de España distintos al suyo, sino el suyo propio. El programa de promoción y difusión de los coros y bailes folclóricos en España, en la supuesta reivindicación de los

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

saberes musicales del pueblo, quedó en manos de los Coros y Danzas de Falange Española o en las de Educación y Descanso y de ambos organismos de encuadramiento, en el primero femenino, y en el segundo, el de los trabajadores y trabajadoras. Así que, además de los concursos anuales de los Coros y Danzas, de su participación activa en los pueblos, de su labor educativa, de los grandes espectáculos montados, por ejemplo, en las demostraciones sindicales del 1 de mayo que se empezaron a celebrar a partir del año 1958 gracias a la resignificación simbólica que el Papa Pío XII puso en marcha en 1955 en la que se pretendía desvincular la celebración por excelencia de la lucha obrera la “Fiesta de San José Artesano”, patrón de todos los trabajadores católicos. Y allí estaba NO-DO: producción, rodaje, montaje, locuciones, y difusión. Música tradicional extraída del pueblo, convertida en un producto cultural, que volvía a la masa popular en su versión más folclorizada a través de las imágenes del noticiario.

El folclore como un elemento más del concepto del concepto de cultura en letras mayúsculas poco tiene que ver con esa otra acepción del folclorismo como pintoresquismo alejado del alma y carácter de los pueblos. Es posiblemente esa segunda acepción en la que debe entenderse el folclorismo también muy presente en NO-DO. (Rodríguez Martínez, 1999: 253)

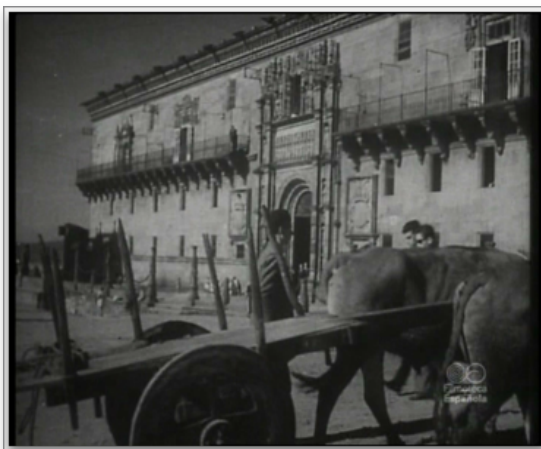
Un folclore presentado como tradición musical rescatada por la Sección Femenina esencialmente, en unos momentos en los que se encontraba olvidada y al borde de la extinción; riqueza popular, acervo del espíritu patrio en el que los pueblos de España mostraban, a través de sus canciones y bailes, su idiosincrasia, carácter y esencia más profundas y sinceras.

Aparecía la necesidad de salvar el folclore e incorporar las canciones tradicionales. Cantar y bailar es una forma de expresarse una cultura y, por ello, la Sección Femenina, revelaba su amor por la tradición. Nunca se pretendió hacer un arte nuevo, sino dar nuevo contenido a lo que estaba ahí desde tiempo inmemorial. (Suárez Fernández, 1993: 144)

Nada más lejos de la realidad, como veremos a través de los testimonios de campo. Las piezas que se recogían en los pueblos y aldeas se modificaban para convertirse en espectáculo: se coreografiaban, variaban su estructura formal musical original, en muchos casos se armonizaban aunque fuesen recogidas como ítems monódicos y se adornaban con unos “trajes regionales”, mixtificados y homogeneizados para su puesta en escena. La

música tradicional se extraía del conocimiento y prácticas musicales cotidianas de la gente, la Sección Femenina las recogía y con un posterior asesoramiento musicológico, se modificaban a gusto para convertirse en un espectáculo visual que poco o nada tenía que ver con las fórmulas culturales originales del pueblo. Todo ello, como decíamos, llegaba de vuelta al pueblo, que en ocasiones creería ver una danza o baile popular o tradicional rescatado del olvido, y que en otras, seguramente las menos por la evidente dificultad de la gente de ver ese mismo ítem comparado con el anterior, suponemos el asombro ante el “producto”.

Todo esto aderezado por significados simbólicos atribuidos a los supuestos caracteres y personalidades de esos pueblos o regiones que esencializaban o estereotipaban todavía más a cada una de las culturas populares. Primitiva, guerrera, valiente, sumisa, humilde, alegre, pícaro, eran calificativos habituales que la locución de NO-DO utilizaba en la clasificación de las culturas a través de sus bailes. Y así se mostraba también España al extranjero, con fines turísticos sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta, y así también se mostraba a los españoles de las distintas “regiones” españolas, y muy especialmente a las españolas; mujeres que eran reducidas a cuerpos bailando, cantando, relacionándose entre sí y con los otros, con un sin fin de significados simbólicos de género atribuidos a esos cuerpos, y otro sin fin de significados atribuidos a los pueblos. España se mostraba en NO-DO, a través de su folclore, como la reserva moral de occidente, aquel lugar en el que los pueblos conservaban los valores éticos, religiosos, morales y de género a través de su cultura, en este caso su cultura musical, que la Sección Femenina a través de los Coros y Danzas “salvaba del olvido” pero no para mantenerlo en el “museo” de la puesta en escena, sino para devolverle al pueblo lo que supuestamente era suyo a través de la labor educativa de los Coros y Danzas. Y con este argumento, España para el franquismo y para NO-DO, se quedaba como estaba, anclada en un pasado mitificado que, por otra parte, nada tenía que ver con la realidad de los pueblos, y, mucho menos aún, de las ciudades. Una suerte de esencia pretendida.



Fotograma extraído del documental “Galicia y sus gentes”, (1951)²⁹

En palabras de Fandiño Pérez, en su *La Rioja al alcance de todos los españoles*:

Así, el mensaje distorsionado de de la realidad española ofrecido por NO-DO trató de preservar a toda costa esa imagen de España en la que predominaban las costumbres ancestrales, de trajes regionales y folclore en nada alterados por los adelantos propios del progreso. Es más, la modernidad sólo era entendida como desarrollo industrial y urbanístico, puesto al servicio de unos ciudadanos que podían disfrutar de todos los avances del mundo moderno sin tener que renunciar por ello a sus más hondas tradiciones y creencias. Y es que este era, en el fondo, el ideal perfecto de una dictadura que pretendía

²⁹ Los carros de bueyes, icono del universo rural gallego, en simbiosis con un icono urbano compostelano. La fachada que se ve en segundo plano pertenece al hoy Parador de Turismo, Hostal dos Reis Católicos, edificio de estilo plateresco mandado construir por los Reyes Católicos como hospital de auxilio al peregrino. Comparte su magnífica fachada en la Praza do Obradoiro junto al complejo catedralicio, el Rectorado de la Universidad de Santiago de Compostela y el Pazo de Raxoi, edificio del siglo XIX, sede del Concello de Santiago de Compostela. Esta imagen muestra un ejemplo de ruralización del espacio urbano. El documental del que ha sido extraído el fotograma data del año 1951 pero no podemos asegurar que las imágenes fueran grabadas ese año y no en años anteriores. En todo caso, el uso de imágenes desfasadas fue habitual en la prácticas de NO-DO ya que existe material que fue utilizado en los años 40 y reutilizado tiempo después. Era perfectamente posible en el año 1951 encontrarse en el mismo lugar cualquier otra estampa más urbana, que incluso pudiera –sabiéndose conjetura– estar ocurriendo en ese mismo momento de rodaje, al otro lado de la plaza. El fotograma pertenece al documental NO-DO “Galicia y sus gentes”, DOC BN000 (1951). Archivo NO-DO en Filmoteca Española.

Capítulo 3. Galicia, folclore y NO-DO

todas las ventajas del desarrollo económico sin que éstas implicasen transformación alguna en lo social y político. (Fandiño Pérez, 2009: 5)

A lo largo de los años de historia de NO-DO, el folclore, como ya hemos revisado, tubo presencia simbólica y con carácter repetitivo pero su uso, como veremos al delimitar los ejes de análisis de los materiales cinematográficos, no fue tan constante. Las funciones del uso de folclore en el franquismo fueron diversas y cambiantes en el tiempo según cambiaban también los interés del Régimen: como espectáculo al servicio de diferentes actos institucionales del Régimen, como producto cultural folclorizado al servicio de los intereses morales, religiosos y políticos, como modelo de encuadramiento y educación de la población femenina, como homenaje al Caudillo en las Demostraciones Sindicales, como ejemplo folclórico de la indisoluble unidad de los pueblos de España o como reclamo turístico a partir de la década de los sesenta, tanto para la población del interior como para la del extranjero.

Pero más allá del interés que reside en el hecho de llegar a comprender cómo o por qué fue utilizado el folclore por las instituciones franquistas, es decir, como ejercicio directo de poder en su legitimación, resulta imprescindible poder ir más allá para reflexionar al respecto del impacto cultural que pudo tener este uso en la población, en la propia cultura y, por supuesto, en las mujeres, que eran, al fin y al cabo, las principales agentes receptoras de ese ejercicio, y, a su vez, las principales agentes reproductoras del mismo, a través de sus propias actividades musicales.

CAPÍTULO 4. EL CONTEXTO DE LAS NOTICIAS

Para llegar a comprender bien el funcionamiento interno de NO-DO hay que profundizar en su lenguaje y, para ello hay que tener en cuenta no solo el material concreto a análisis sino también el contexto general en el que se insertaban las noticias, los documentales o los retrato de las imágenes.

Los “Noticiarios”, por ejemplo, eran programas constituidos por una gran variedad de noticias cortas, y teniendo en cuenta que nuestro estudio se centra en noticias aisladas, consideramos de gran importancia, en la lectura y comprensión de NO-DO, tener en cuenta cuáles eran las noticias que rodeaban a la propia porque es el conjunto del “Noticiario” el que da información al respecto de las necesidades del régimen en tal o cual período. Además las duraciones totales de los materiales fueron modificándose, estabilizándose en formatos fijos, con el paso de los años, pero además el reciclaje fue una práctica muy habitual en NO-DO.

En este capítulo vamos a hacer un breve recorrido por NO-DO y sus características para que podamos llegar a comprender cómo y a través de qué características funcionó y operó NO-DO durante casi cuarenta años de historia.

4.1. NO-DO: temáticas y argumentos

Para entender y conocer NO-DO lo primero que hay que descubrir es el tipo de noticiario que era, como se estructuraba su material y qué temáticas abordaba. Tenemos mucha información de NO-DO, sus estructuras, la organización del trabajo que desarrollaba, materiales que manejaba y un largo etcétera, gracias al riguroso estudio realizado por los profesores Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca.

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, la producción de NO-DO no se limitaba solamente a una edición de noticiarios. Además del llamado “Noticiario Español” el

organismo produjo, entre el 1943 y el 1981, otro tipo de ediciones; “Noticiario Español para América” (1.504 números), “Noticiario Español para América ‘Iberia’” (179 números), “Noticiario NO-DO para Portugal” (1.500 números), “Actualidades NO-DO para Brasil” (565 números), “Revista Imágenes” (1.228 números), “Imágenes del deporte” (88 números), “Noticiario Cultural” (43 números) y “Documentales” (216 números en blanco y negro y 486 en color). De todo este abundante material, esta investigación, como se ha explicado, se ha centrado en los materiales del “Noticiario Español”, “Revista Imágenes” y “Documentales”.

El “Noticiario Español” NO-DO número 1 salió a los cines españoles con una tirada de 100 copias el día 4 de enero de 1943. Hasta el número 20 solo se editó una entrega, llamada A, que se producía en Madrid en el propio organismo y distribuía a los cines de manera semanal. A partir de este número 20, cada número de edición de NO-DO pasó a tener dos entregas, una A y otra B bajo el mismo número de NO-DO y ambas se estrenaban el mismo día. La periodicidad continuó siendo semanal. Pero además llegó a haber una tercera entrega C a partir del 3 de octubre de 1960 bajo el número 926 del que se hicieron menos ediciones (330 en total) ya que esta tercera edición se finalizó con el NOT N 1255 del 23 de enero de 1967. Las ediciones A y B continuaron hasta el final de NO-DO, con una entrega nueva cada siete días, hasta el año 1981 a pesar de que hay algún NO-DO del que no se conservan las dos ediciones.

En el primer número de NO-DO ya se presentaron los rasgos estructurales que iban a formar parte del noticiario a lo largo de su historia. Empezaba con una cabecera cuya función era dar apertura a la serie de noticias que se iban a dar en la edición. Siempre va a constar esa “obertura”, a pesar de que las cabeceras de inicio se cambiaron con los años hasta en seis ocasiones. Relacionada con la cabecera de inicio NO-DO también se cerraba con una cabecera, distinta de la de apertura, que solía constar de un fotograma con la palabra FIN, anunciando de la misma forma el cierre de la edición. Entre ambas cabeceras se encontraban las diferentes noticias que se podían encabezar de tres maneras distintas: con el título específico de la noticia (*Franco en Galicia*), con un epígrafe general en el que no se detallaba la temática concreta de la noticia (*Medicina*) o, en último lugar, con un epígrafe que agrupaba varias noticias cortas (*Reflejos del mundo*). El número de noticias que cubrían un noticiario fue bastante regular durante toda la vida de NO-DO a excepción de los

primeros números, en donde la cantidad de noticias que formaban una entrega podían ir desde las 8, 9 o 10 noticias y, a partir de los años 70 en donde el número de las mismas se redujo a 3 o 4. Esto no quiere decir, como veremos en el apartado de las duraciones, que el número total de minutos del material general fuera muy distinto. En general podemos decir, que el número habitual de noticias de una edición de NO-DO solía oscilar entre las 5 o las 6 noticias que, no tenían por qué guardar relación temática entre ellas sino más bien al contrario; terminaba por ser una reunión de noticias diversas, estampas de una actualidad (no inmediatamente actual) o retratos curiosos que daban argumento a muchas de las noticias de NO-DO.

La revista “Imágenes” –revista audiovisual– se publicaba por primera vez en enero de 1945, dos años más tarde de la edición del primer “Noticiario”, con una periodicidad semanal y su última edición fue la del día 15 de agosto de 1968. Se solían reunir varios reportajes con unidad temática común que no tenían por qué versar sobre ninguna noticia o hecho actual sino que podían versar sobre muy distintos temas: paisajes culturales, la historia de algún pueblo o algún monasterio, curiosidades exteriores, la Semana Santa de algún lugar concreto, etc...

Y, por último, la producción de documentales consistía exactamente en eso, en que NO-DO produjera documentales cinematográficos, breves (aunque a veces no tan breves); materiales que versaran sobre una temática concreta sobre la cual hacer cine documental que pudieran ser de interés. Fue uno de los empeños más importantes para la producción NO-DO, tal y como explica el profesor Tranche con estas palabras:

[...] esta será una de las actividades regulares que la Entidad mantendrá con particular empeño a lo largo de su existencia. Al tiempo, se convertirá en el aspecto más conflictivo de su labor institucional, pues chocará con los intereses de los productores de cortometrajes y documentales (al entender estos que con ello ejercía una competencia desleal). Las razones esgrimidas eran que contaba con mayores medios técnicos y además disfrutaba de una posición dominante en el mercado, fruto de la obligada presencia en las salas del Noticiario. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 172)

En relación a la temática argumental de los noticiarios podían encontrarse noticias de todo tipo. Los citados autores han utilizado una terminología interesante para definir la temática de las noticias en rasgos generales: noticias duras y noticias blandas. Dentro de las noticias llamadas “duras” podríamos considerar aquellas noticias con temática de carácter institucional, informativo, aquellas por ejemplo relacionadas con la contienda mundial, sobre todo en los primeros años de NO-DO. Por noticias “blandas” aquellas de carácter más intrascendentes, muchas de ellas simples curiosidades de carácter anecdótico.

Podemos encontrar numerosos ejemplos a lo largo de las ediciones de NO-DO, tanto de reportajes del exterior como elaborados por la propia Entidad, que incluso llegaron a presentarse con títulos de secciones tan reveladores como *Divertido y curioso*, *Panorama de curiosidades* o *Pintoresco y extraño*. Mencionemos algunos ejemplos: *Arte mecanográfico* (retratos realizados con máquina de escribir) del núm. 532 B (16/III/1953), *Elefante patinador* del núm. 800 B (5/V/1958), *Bebedores de porrón* (competición) del núm. 820 B (22/IX/58), *El perro más feo de Alemania* (elección en Munich) del núm. 1149 C (11/I/1965), o el campeonato de resistencia en bañera de Alemania en *Curiosidades* del núm. 1730 B (22/III/1976).

Y efectivamente, con el paso del tiempo, una de las características de la estructura del noticiario será la mezcla indiscriminada de noticias duras y blancas, la subversión en definitiva de todo criterio jerárquico. Incluso tenderá a difuminarse (en ocasiones llenando sus contenidos únicamente con noticias blandas) como un signo de su evolución, disponiendo de sus materiales con un sentido acumulativo y desordenado, a la manera de una suma de “atracciones” confeccionadas para captar, impactar al espectador y no para provocar su lectura crítica. (*Ibid.*: 87-88)

Si nos centramos más en aquellos materiales que forman parte de este trabajo, tenemos que dentro de esas dos categorías de “duras” y “blandas”, las que más abundan son las blandas y aquellas que se refieren a actos institucionales de las propias estructuras organizativas del régimen. La temática común a todos los materiales es, como sabemos, el folclórico o noticias que, no siendo folclóricas en sí mismas, presentan un uso de los elementos musicales gallegos en las imágenes. Pero a pesar de que el denominador común a las imágenes sea el folclore gallego, la temática general de la noticia puede ser diversa.

Por un lado, están aquellas noticias que pretenden informar de un acto del régimen. En este sentido, dentro de nuestro material tenemos varias visitas de Franco a Galicia que figuran bajo el título *Franco en Galicia* o *El Caudillo en Galicia*. Son noticias en las que

se recogen inauguraciones, vacaciones de Franco en Galicia e incluso, la recepción del embajador norteamericano John Davis Lodge en la ciudad de A Coruña en el año 1956. El folclore, en estos casos, esté en manos de Coros y Danzas o de cualquier otra agrupación folclórica y se pone al servicio del acto institucional, al servicio del régimen, en una doble lectura: por un lado, como adorno folclórico de un acto de carácter oficial y, por otro, simbolizado como sentido homenaje del “pueblo” a su Caudillo; un ejercicio que pretendía la legitimidad política.

Vinculada también a los actos del régimen o relacionado con él se encuentran las imágenes relativas a la actividad de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, en primer lugar porque, varios de los homenajes al Caudillo de los que hemos hablado en el párrafo anterior, corren de la mano de Coros y Danzas. Pero además, las encontramos también en noticias relativas a sus propios actos, como por ejemplo en la Clausura del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina en Santiago de Compostela en el Noticiario número 6 o a su propia actividad. Relacionadas con estas actividades hay una gran diversidad y cantidad de materiales que hacen referencia a “la labor de los Coros y Danzas de España” en el NO-DO. Disfrutaron de la constante presencia en NO-DO y el folclore popular de las diferentes tradiciones musicales de los pueblos del país quedó reducido a la actividad de los grupos de la Sección Femenina a pesar de que fueran muchas las agrupaciones folclóricas, por ejemplo en Galicia, que se habían fundado a principios del siglo XX con el objetivo de conservar y recuperar el folclore gallego y que continuaron con su actividad habitual durante la dictadura. Las noticias relativas al folclore y Coros y Danzas son constantes, siempre acompañadas por una locución catastrofista a la hora de valorar la situación de las músicas populares de España antes de la llegada de los Coros y Danzas. De ellas vemos, además de aquellas en las que acompañaban a actos oficiales del régimen, crónicas de sus viajes a Argentina y otros países latinoamericanos, crónicas de su actividad durante 20 años, noticias monográficas al respecto de tales méritos, exposiciones organizadas por la Sección Femenina sobre el Traje Folclórico, etcétera.

Otro de los materiales más extensos de nuestro material está vinculado, temáticamente, con las Demostraciones Sindicales que se celebraban el día 1 de mayo, con motivo del día

de San José Artesano, día resignificado por el franquismo en un ejercicio perverso de desvinculación simbólica al respecto de la lucha obrera. El material cinematográfico de las Demostraciones Sindicales se muestra como muy interesante en el estudio del folclore y su uso en el franquismo ya que fueron muchas las convocatorias en las que se pusieron en marcha macro espectáculos folclóricos organizados por los grupos que quedaron asimilados bajo la Obra de Educación y Descanso.

En otro grupo, aquel de las noticias blandas, tenemos el uso del folclore en su versión más pintoresca y tipificada. Noticias que hacen referencia a Galicia como una provincia reducida al mundo de los pueblos y aldeas campesinas, reducto del catolicismo más casto y del patriarcado más profundo. El folclore se presenta en estos casos como un producto folclorizado, tipificante y mixtificado de elementos que muestran que quienes aparecen bailando en esas imágenes de NO-DO en realidad no son personas reales de las aldeas sino “personajes” pertenecientes a alguna agrupación folclórica, incluso a los Coros y Danzas del pueblo más próximo, que ponían en marcha una escena, seguramente, previamente pactada y ensayada.

Dentro de este mismo proceso de tipificación y folclorismo, pero ya con una lectura más moderna, tenemos aquellas noticias en las que, haciendo acto de presencia el ejercicio del folclore, se muestra al espectador y espectadora una Galicia de interés turístico. Noticias en las que el folclore aparece rodeado de comida y bebida, de mariscos de todo tipo, vitrinas de restaurantes, fiestas medievalizadas, etcétera. El folclore en este caso ya no se pone al servicio de una Galicia tan aldeana y tan rural, sino al servicio de un mundo algo más modernizado pero, igualmente, como resultado de una serie de tópicos y estereotipos que desde antiguo se venían asociando a lo gallego.

También en esas noticias blandas tenemos algunas excepciones curiosas como es el caso del “Fiesta Infantil” (NOT N 626A, 1955) en el que se desarrolla una fiesta en el Pardo en la que Carmen Polo invitó a los niños de la zona para celebrar con ellos el nacimiento del primer nieto varón de Franco. En estas imágenes, el folclore corre a cargo de grupitos de niñas pequeñas, vestidas con sus respectivos trajes regionales, bailando su folclore ante las nietas pequeñas de Franco que observan atentas el desarrollo del baile. Algunas otras

noticias que, estando relacionadas también con ese mensaje turístico no dejan de ser curiosas como es el documental a color “Gimnastas Japoneses en España” (DOC COL 0911, 1971) en el que unos gimnastas nipones, en su viaje a Galicia, se ponen a bailar y a tocar la gaita con la agrupación folclórica que estaba llamada aquel día a hacerle los honores a tan pintoresca embajada.

Y en este tipo de materiales es en los que aparece representado el folclore gallego. Estos son los temas en los que se hace uso de él. En ocasiones para mostrar una Galicia que le baila a su Caudillo y en ocasiones una Galicia que baila retratada en una sociedad arcaizada que, se muestra ejemplarizada al resto de los pueblos de España, primitivizada y esencializada, con una mirada no solo etnocéntrica sino tipificada y topificada, exotizada pero de una forma muy rural, como si lo que se estuviera retratando, más que una sociedad más del territorio español, fuese una curiosa “tribu indígena” de algún otro lugar .

Una provincia, que al mismo tiempo, era presentada como modelo del proyecto de mentalidad y sociedad defendido por un franquismo siempre favorecedor de los hábitos provincianos y rurales, concebidos como la verdadera esencia de la España eterna frente al cosmopolitismo de las grandes ciudades. (Fandiño Pérez, 2009: 33)

4.2. Documentos anteriores y posteriores a la noticia: contexto imprescindible en su comprensión.

Hemos creído adecuado desarrollar una breve descripción sobre los materiales que anteceden y suceden a nuestras noticias o materiales. Tales materiales pueden ser de muy diverso signo ya sean “Noticiarios”, “Documentales” o “Imágenes”. Puede tratarse de montajes relacionados con ocio, con industria, deporte, actos políticos, actos bélicos, actos religiosos, etc.

A la vista de que, en muchos casos, un noticiario que hace relación a Galicia y su tradición musical aparece como primera noticia, en otros de última, y en otros por el medio de las demás, hemos concluido que la disposición de estos materiales no responde a criterios claros sino que son colocados de manera muy diversa y sin aparente pauta lógica.

Esta tesis es reforzada también por el profesor Tranche que pone de manifiesto el relativo desinterés informativo del organismo: “Mostrar un popurrí de imágenes indicativas de esa diversidad (moda, arte, procesiones, festejos, rodajes, deportes, guerra) sin privilegiar unas sobre otras” (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006:109). Tal y como continúa explicando Tranche en su capítulo se podría decir que hay una serie de noticias que, por su frecuencia, ocupan un lugar de importancia en el desarrollo audiovisual de NO-DO, pero en lo que se refiere al orden de las mismas todo indica que no existían criterios jerárquicos en el guion de montaje.

Ahora bien, esto no debe significar, en ningún momento, que las noticias que acompañan a nuestros materiales, así como a otros, no deban ser tenidas en cuenta ya que esos materiales previos y/o posteriores contextualizan nuestros materiales dentro de la historia del propio régimen, tanto por presencia de noticias, como por ausencia de ellas y retratan toda una época, una política, una moral, un pensamiento de género, unas estrategias de propaganda, de alienación e incluso de construcción cultural. Nuestras noticias, documentales o cortes en general, no deben ser estudiadas como un todo individual extraído del NO-DO ya que sin las noticias que rodean a esa noticia concreta, y sin los noticiarios que se producían en una época concreta, no se llegaría a comprender el verdadero significado de NO-DO dentro del discurso franquista. Son estas noticias, y no solo las que forman propiamente nuestro corpus de estudio, las que permiten que reconstruyamos no la historia en sí misma, sino la historia de un lenguaje cinematográfico en España, la historia del lenguaje de NO-DO y, por extensión las estrategias de poder directo ejercidas a través de él. NO-DO es un universo amplísimo y a pesar de que el uso del folclore, en relación a Galicia por ejemplo, se basa en una serie de estrategias concretas, la única manera de llegar a comprender cuál era su actividad, su incidencia, su modelo, su discurso, su lenguaje, las tecnologías que utilizaba y cuál era su función exacta en la arquitectura de aquel proyecto franquista que era la Nueva España, es atendiendo al contexto general temático de las noticias y del noticiario –un texto a leer de forma densa y profunda–, al lenguaje que usaban sus locutores dependiendo de en qué época fuese, el uso de los calificativos, la intrascendencia general de la mayoría de las noticias, especialmente a partir del 1945, e incluso a los tipos de planos que se usaban aunque sea solo desde el punto de vista puramente técnico. Buen ejemplo de ello es el uso de la cámara cuando es a Franco a quien filma.

Por lo tanto, no es casualidad que entre el 1943 y el 1945 se hayan proyectado cientos de imágenes de carácter bélico en los frentes de la II Guerra Mundial con una posición clara y con el objetivo de adoctrinar a la población a favor de un bando y en contra de otro y que casi de repente dejase de hacerse. Puesto que la posición oficial del estado español en ese conflicto fue la “no beligereancia” (durante un período de tiempo mayor que el de la “neutralidad”), utilizar el aparato cinematográfico de NO-DO para tomar partido en ello, parecía una manera sutil de posicionarse; mensaje que se emitía con un doble objetivo: manifestar positivamente al nazismo y fascismo cuál era el verdadero sentir ideológico del régimen y adoctrinar a la población con la disculpa de informarla. Y precisamente, habida cuenta del resultado de la guerra, a partir del año 1945 y prácticamente de repente, desaparecieron dichas crónicas de guerra para dar paso imágenes de obispos oficiando misas, de Franco inaugurando puentes y pantanos, de Coros y Danzas marchando en el *Monte Albertia* a hacer embajada franquista, de los pueblos de España y de curiosidades varias.

NO-DO puede ser una de las fuentes más tendenciosas en el estudio de la historia de la sociedad española de esas décadas, pero si de algo es fiel es del testimonio que ofrece de los cambios, conflictos (más por ausencia que por presencia) y tensiones que el propio franquismo vivió a lo largo de sus cuarenta años. Los materiales han de ser leídos con una clara mirada deconstructiva y teniendo en cuenta que a pesar de que no sea reflejo de una sociedad real sino del régimen, su incidencia no fue nada desdeñable puesto que inventó, construyó, definió imágenes colectivas de toda índole. Si esas invenciones incidieron de manera real en la masa o no, como si ella fuese ajena o inconsciente al ejercicio de NO-DO, a sus intenciones o sin ser consciente de que a quién debía NO-DO lealtad, es una cuestión de mayor complejidad a la que trataremos de dar respuesta a lo largo de la escritura.

4.3. La duración de los materiales a través del tiempo

En el estudio de NO-DO han de ser tenidas en cuenta también las duraciones de los materiales. Tener en cuenta el elemento temporal puede ser importante en el análisis comparativo de la importancia de cada uno de los materiales con respecto a los demás y puede darnos pistas al respecto de la profundidad “informativa” de la noticia o reportaje.

La máxima de “cuanta más duración, más información” no era una regla que se cumpliera pero podemos convenir que cuánta más duración en la noticia, más interés indicaba que había en el retrato de ese tema puntual. Por poner ejemplos concretos, las visitas del Caudillo, sus inauguraciones, las Demostraciones Sindicales, reportajes sobre la Sección Femenina y su labor y noticias similares, disponían del tiempo que fuese necesario para que el discurso de la legitimación, además de quedar claro, se repitiese constantemente. En lo que concierne a Galicia y a las imágenes relativas al uso de su folclore musical, podemos decir que dependiendo del tipo de entrega que sean los materiales, las duraciones pueden variar.

Por un lado, las noticias que forman parte de los “Noticiarios”, alcanzan una duración mínima de treinta segundos y máxima de dos o tres minutos. Se trata de noticias cortas insertas en el medio de otras cinco o seis relativas a otras cuestiones y que, en su conjunto, formaban el noticiario completo. Ya se ha visto que, durante los primeros años de NO-DO los noticiarios podían albergar unas ocho, nueve e incluso más noticias que, con los años tendieron a reducirse hasta encontrar el equilibrio entre las cinco o las seis noticias. A partir de los años setenta se vio una reducción a unas tres o cuatro noticias por noticiario.

Antes de hablar de la duración de las noticias habría que hablar de la duración del “Noticiario” en sí. Salvando los primeros años de NO-DO, en donde un noticiario podía alcanzar los 15 o 20 minutos –ejemplo de ello es el primero de ellos, Noticiario 1 A del 4 de enero de 1943, con una duración total de 23': 05'' y con un total de 11 noticias– por lo general la duración media de los noticiarios era de unos 10 minutos, metraje que solía estar relacionado con una bobina estandarizada de proyección. Cada una de las noticias, agrupadas de la manera que explicamos anteriormente, solía tener una duración que se movía entre los 40 o 50 segundos y los dos minutos. A medida que se acercan los años setenta, y con la reducción del número de noticias por noticiario, la duración de cada una de ellas solía ser algo mayor, pudiendo alcanzar una duración media de tres minutos. Teniendo esto en cuenta, podemos concluir que, si el material folclórico se desarrolla a lo largo de la noticia, podía ser de entre los 40 segundos a los dos minutos. Si el material folclórico relativo a Galicia estaba inserto en una noticia de carácter más general –como por ejemplo una crónica de la Sección Femenina– podían ser escasos segundos de plano.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

El criterio de que hubiera materiales de medio minuto a otros de dos minutos no parecía responder a criterios explícitos. Esto respondía, según Tranche y Sánchez-Biosca, a cuestiones tan diarias como cuántas noticias tenía que introducir el montador, cuánto tiempo había para montarlo todo, si llegaban o no a tiempo los materiales desde los diferentes puntos provinciales, etc. Sus temáticas pueden ser variables pero, como hemos visto, por lo general se refieren a actos institucionales (visitas, inauguraciones, actos de la Sección Femenina, etc.) y/o a romerías, fiestas o procesiones en algún pueblo. Este tipo de material suele ser el más habitual

En el caso de los materiales “Imágenes” los materiales solían ser crónicas de unos 10 minutos de extensión con periodicidad semanal, en los que se hacía un recorrido por alguna temática concreta. Por ejemplo, en el caso de las ediciones de “Imágenes” relacionadas con las Demostraciones Sindicales del 1 de mayo, la muestra del espectáculo solía dar un material de 10 minutos de extensión en el cual se insertaban las diferentes muestras folclóricas de las regiones, dedicando a cada una de ellas uno y dos minutos aproximados de material.

El material que podía tener una duración más variable era el “Documental”. Se trataba de un material sin periodicidad concreta, precisamente por las particularidades de su género. Según Rafael Tranche, entre los años 1943 y 1960 se realizaron tan solo 50 documentales en blanco y negro pero a partir del año 1955 su producción aumentó notablemente hasta alcanzar un total de 207 documentales. Una de las cosas que hace saber también Tranche, y que hemos tenido la ocasión de constatar a través de nuestro estudio, es que los materiales de los “Documentales” podían ser reciclaje de imágenes de otros materiales como los noticiarios y viceversa. En nuestro caso, el material grabado del documental “Galicia y sus gentes” (DOB BN000, 1951) se reutilizó para tres “Imágenes” del año siguiente (1952): El “Rutas Galaicas” (IMAG N 391), el “Campo y ciudad en Galicia” (IMAG N 395) y el “Contrastes de Galicia” (IMAG N 403). La duración de un documental podía ir desde unos 10 minutos a casi una hora. El documental “Galicia y sus gentes”, dirigido por Alberto Reig y Christian Anwander sobre guion de Alfredo Marquerié alcanza una duración de 00:58:19 por lo que es casi una hora de metraje, uno de los materiales más largos de nuestro material –solo superados por el tiempo de 01:07:26

del documental “XX Años de Paz” (1959) y por la 01:10: 10 del “Vigo a través del NO-DO” (1973)– y también uno de los más valiosos. El resto de los “Documentales” de este estudio puede oscilar entre los 10 minutos y la media hora de metraje.

Una cosa similar ocurría con el sonido de los NO-DO y que ejercía el mismo efecto de intemporalidad que las imágenes ya que los tiempos no eran buenos en el desarrollo de la técnica de la recogida de sonido directo.

El sonido en NO-DO se limita, por un lado a la música que hacía las funciones de banda sonora de las noticias o los documentales y, por otro, a los textos de las locuciones. El equipo de locutores de NO-DO estaba integrada por José Hernández Franch, y por Ignacio Mateo Martín, ambos locutores de RNE con el paso de los años, pero también muchos otros. A finales de los años cuarenta se sumaría también a la plantilla el icónico Matías Prats pero en varios materiales figura como locutora también alguna mujer, como Sara Salgado para voces femeninas pero la presencia femenina en las locuciones de NO-DO se puede considerar anecdótica o circunstancial. Las voces de NO-DO eran voces masculinas.

La recogida de sonido directo dependía de los medios técnicos de los que se dispusiese, y tal y como explica el profesor Tranche en su estudio sobre NO-DO en coautoría con Sánchez-Biosca, no existían muchos medios de registro sonoro en los primeros años de NO-DO y, los que existían eran pesados y malos de mover de un lado otro. Solamente la cámara Slecta podía registrar sonido e imagen de manera simultánea. Así lo explica:

Una cámara Slecta: heredada de la UFA, que registraba junto a la imagen sonido directo por procedimiento óptico. Su uso estaba limitado a los eventos importantes que exigían registro sonoro (los discursos de Franco o de otras personalidades. Empleaba chasis de 300 m, para poder grabar largas tomas de sonido. Habitualmente, el operador de esta cámara era Anwander [Christian] y el equipo de sonido asociado lo manejaba Ramón Saiz de la Hoya. Era una cámara muy pesada (aunque robusta y estable, lo que hacía muy fiable el resultado), de manera que su uso se restringiría a situaciones que no requerían continuos desplazamientos. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 137)

Así que los sonidos quedaron limitados al uso de esta cámara por lo que podemos concluir que, sin duda en la gran mayoría de los NO-DO que forman parte de esta investigación, el sonido no fue grabado de manera directa lo cual afectaba, directamente, a la música que se podía estar desarrollando en una actividad folclórica concreta. Para solucionar tan gran inconveniente, la sonorización se montaba después de que llegaran las imágenes, se hiciera un montaje previo de las mismas y se le diera el visto bueno. De ahí el montaje se iba a la fase de sonorización de la locución y la música que se utilizara de fondo.

El rodaje de las imágenes se llevaba a cabo por el equipo de operadores de NO-DO que por lo general se desplazaba a donde fuera necesario pero en ocasiones recibían material de una red de corresponsales que estaban repartidos por el territorio nacional a pesar de que no tuvieran relación contractual con NO-DO. El material visual llegaba en bruto a Madrid y era allí donde se hacía la selección de las imágenes y el montaje para que, una vez estuviera la imagen y el sonido montado, pasara una última revisión y se le diera el visto bueno a la producción de copias que se distribuía por las salas de cine del estado. Por lo tanto hay que concluir que, salvo que se llevara la cámara Slecta –solución improbable según palabras de Tranche y Sánchez-Biosca– el sonido no se recogía en directo, lo que significa que sobre el campo solo se grababa la imagen. Esto es un dato de extraordinaria importancia porque se van a ver materiales cinematográficos que recuerdan al lenguaje etnográfico: por las aldeas, dentro de casas de los paisanos y paisanas, en la feria el día de ganado, en los mercados tradicionales, en la vendimia y gran parte de los diálogos que se supone que tendrían las personas que aparecen en los planos no son diálogos recogidos por sonido directo sino que son producto del ejercicio de locución. Es en estas situaciones en las que figuran las voces de mujeres locutoras, re-construyendo esos supuestos diálogos que hubieran podido tener esas mujeres en el mercado. En este caso, la locución hace lo mismo que la imagen: estereotipa y tipifica a través de “diálogos” banales que pudieran tener dos mujeres a la hora de comprar una gallina, o huevos, o zuecos o cualquier otra cosa que, eso sí, estuviese relacionada con el mundo aldeano. Así estas locuciones se hacen eco de los regateos, de la calidad o no del producto, de valoraciones sobre el precio de lo que le pide uno a otro o otra, que si cuentas de vueltas con “100, 200, 300, 400 pesetas”. Cabe resaltar que el idioma escogido por la locución para estos diálogos re-creados es el gallego. Esta es otra de las cuestiones que puede sorprender en NO-DO, visto el hecho de

que los idiomas del territorio español fueran reducidos a castellano mal hablado y fueron perseguidos en su versión escrita durante décadas, pero no lo es tanto en realidad ya que, como se verá al detenernos en los análisis, el idioma en estos casos es solo una característica o curiosidad “indígena” más, del mismo modo que las prácticas de la cotidianidad de la aldea, la música o la vestimenta. El gallego es utilizado, en primer lugar porque incrementa aun más los procesos de esencialismo, primitivismo y aldeanismo y, por otra parte, y vinculado con el anterior, a través de uso en NO-DO se le arrebató cualquier significado simbólico de identidad, de resistencia, de pensamiento independiente a través del idioma, de subalternidad, para convertirlo en un producto folclorizado más, al nivel de los bueyes, las vacas, los cruceiros, los artesanos de zuecos, las vendedoras de leche, el vino y “las *cuncas* del Ribero” y la clásica empanada. *O galego*, en lugar de ser un espacio reservado a la diferencia, pasa a ser un elemento más de aldeanización, de “pailanización” en ese ejercicio extraño en el que no se sabe si lo que pretendía NO-DO era hacer una “oda” al campesino o humillarlo más aun. Este tratamiento de lo lingüístico determinó el desarrollo de *lingua galega* durante generaciones y generaciones hasta llegar a nuestros días en los que aún se recrean las mismas imágenes simbólicas que en el franquismo asociadas al idioma: aldeanización, “paletización” incluso, y muchos sectores de la población aun muestran rechazo al uso del idioma por ello. De ahí también que en la actualidad el idioma se haya convertido para sectores nacionalistas/galeguistas en un espacio de resignificación cultural a través del cual destruir los estereotipos asociados a “la gallegada”.

El otro modelo de locución de NO-DO es el modelo *ad hoc* del organismo. La lectura de un texto, creado generalmente por Alfredo Marquerié (redactor jefe de NO-DO durante veinte años y uno de los profesionales más importantes de NO-DO en la producción de los textos a interpretar), repleto de arcaísmos medievalizados que, en esa continua asociación entre la “Nueva España” y la “Antigua”, retrataba a aquella España en la que el reloj se había detenido en un tiempo histórico y mítico. Solo se utilizaba un locutor por noticiario, de principio a final, y no se revelaba su identidad, a pesar de que hoy en día podamos diferenciarlos y reconocerlos por el timbre de sus voces. Abundaba también la presencia de adjetivos calificativos con que se dejaban ver los juicios y prejuicios asociados a los pueblos y a la gente: “callada”, “mística”, “alegre”, “antigua”, “inquebrantable”, “guerrero”, “invicto” chocaban con otros de carácter negativo como “extranjero”, “rojo”, “judeomasónico”, “impío”, “traidor”, “yugo”, “barbarie”. Eran abundantes también los comentarios que evidencian el profundo machismo intrínseco al franquismo. Tranche

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

recoge algunas de las “perlas” que podían llegar a oírse en los cines españoles, hasta bien entrada la democracia:

La noticia de *Deportes* del núm. 975 B (11/IX, 1964), que muestran un partido de fútbol entre mujeres en Austria, recibirá el comentario final: “La única nota optimista es que cuando se casen, si se casan, cambiarán este juego por una batería de cocina”. En *Actualidad Española* del núm. 1.125 A (27/VII/1964), una noticia sobre peluquería comienza así: “Desde muy antiguo la cabeza de la mujer ha sido objeto de numerosos estudios tanto por dentro como por fuera”. Otra noticia con el título tan explícito de *La condición femenina* del núm. 1.657 B (27/IV/1974), da pie a un comentario abiertamente misógino: “Seguidamente pasarán horas y horas maquillándose y disfrutando de los encantos de la naturaleza...Y otra vez el masaje facial, las horas perdidas delante del espejo. Todo ello para destacar más su hermosura delante de su compañero: el hombre”. Para colmo este texto resultará claramente contraproducente con el contenido de la noticia: tres mujeres que compaginan su labor de amas de casa con la de pilotos de coches en exhibiciones con choques. Por último, *Mujeres valientes*, núm. 1.964 B (27/IV/1981), se dedica a trabajos arriesgados a los que se ha incorporado la mujer. Sobre una escena de unas operarias arreglando una avería en lo alto de un poste telefónico se dirá: “Estas imágenes demuestran palpablemente que, si se lo proponen, las mujeres pueden llegar a puestos muy elevados” . (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 122)

Y por último, la música, y no menos importante ya que el ejercicio folclórico siempre iba retratado con un fondo sonoro de música folclórica que no sabemos a ciencia cierta de dónde podría haber salido. Sabemos que algunos de esos materiales musicales folclóricos con los que se montaban las imágenes eran material de archivo. Algunos son materiales que ya habían sido grabado por Coros históricos como la Coral Polifónica de Pontevedra, o la Coral de Ruada de Ourense, Cántigas da Terra de Coruña en sus primeros discos editados. Pero, a pesar de que a lo largo de los 71 materiales que forman este estudio no se utilizan ítems tradicionales o folclóricos muy diversificados (porque se reduce el repertorio a unas cuantas piezas reconocibles), no todos se corresponden con registros de este tipo. En todo caso, a pesar de que NO-DO pudiera haber registrado el sonido de algunas piezas del repertorio popular gallego, habría que tener en cuenta varias cuestiones. En primer lugar, que aquel material musical que pudiese haber sido grabado por NO-DO no podría haber sido recogido en el campo (con músicos en directo) hasta muy adelante sino que seguro se corresponde con la grabación de músicos de algún grupo folclórico o los mismos músicos que llevaban el cuerpo de baile de los grupos de Coros y Danzas. Estos se puede

explicar en relación a varias cuestiones: primero, la calidad de la grabación es buena teniendo en cuenta los años en los que se habría hecho; segundo, no hay sonido “sucio”, es decir, que no se detecta sonido ambiente en las grabaciones; tercero, cuestiones de afinación y arreglos musicales que es muy poco probable que se dieran de esa manera sobre el campo con el *gaiteiro*. La calidad (y cualidad) de muchos de los materiales sonoros folclóricos determina que esas grabaciones, del mismo modo que los bailes fueron coreografiados, han sido “ensayadas” y arregladas de una manera específica por varios músicos acostumbrados a tocar juntos, no son fruto de un momento improvisado o performativizado en el que uno o dos *gaiteiros* se arrancasen a tocar sin más un repertorio común. Lo mismo ocurre en el caso de la música vocal. Se trata de arreglos para coro u orfeón en donde hay un claro ejercicio de armonización a voces y por lo tanto una dinámica de ensayos con la finalidad de concierto. Un ejemplo paradigmático de este tipo de materiales es el uso que NO-DO hizo de la versión coral de la canción “Se vas a San Benitiño” o el “Negra Sombra” del compositor gallego Juan Montes.

Con este material ocurría una cosa paralela a lo que ocurría con el uso de las imágenes. Eran reutilizados una y otra vez en diversas entregas y no guardan relación con lo que estaba ocurriendo en la acción. Aparecen casos en los que sabemos que la música que se interpretó en aquel instante concreto que fue grabado por NO-DO no fue el mismo material que con el que fue montado. Tenemos casos también en los que suena una *muiñeira* cuando lo que se ve bailar en las imágenes es una *jota*. Pero además, las mismas *muiñeiras* –porque es el único género que se oye en NO-DO resumiendo a Galicia musicalmente– se utilizaron en repetidas ocasiones en noticiarios próximos en datación y a veces incluso no tan próximos. Estos son los problemas y dificultades evidentes que se desprendían del hecho de no grabar apenas en sonido directo; lo que se oye no coincide con lo que allí estaba ocurriendo. Pero además, se homogeneizó el repertorio hasta tal punto que solo se utilizaron unas cuantas *muiñeiras*, en cantidad de ocasiones, lo que cual fue produciendo un proceso de asociación entre esas *muiñeiras* repetidas y el franquismo, o al menos el folclorismo más rancio, y muchas de ellas están tan manidas que han sido prácticamente erradicadas del repertorio que se interpreta hoy en día por muchas agrupaciones. El caso más paradigmático es el de la *Muiñeira de Lugo*. La conclusión que de ello se desprende es que daba igual el material sonoro, bastaba con que en las primeras notas se supiera que era una gaita y una *muiñeira* y, con esa información ya se pudiese reconocer, inmediatamente, a Galicia. No importaba que el repertorio concediese un abanico enorme de piezas y géneros a NO-DO

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

porque en realidad no es que solo bastara con la, por ejemplo, *Muiñeira de Lugo*, sino que, además se demandaba esa y no otra, precisamente por ser reconocible al instante. De la misma manera que se estereotipaba lo que se veía, se estereotipaba lo que se oía para así homogeneizar el producto que se mostraba.

Pero además del uso del repertorio de música tradicional en NO-DO estaba la banda sonora que no formara parte de un repertorio popular. Esa banda sonora no era popular –a pesar de que podía estar inspirada en melodías populares gallegas (o andaluzas, vascas, castellanas, etcétera)– y se encargaba en NO-DO a una serie de compositores colaboradores del organismo. Era música de relleno, pensada para dar ambiente sonoro a los momentos en los que se daban pausas de locución. Las palabras de Tranche al respecto retratan con absoluta claridad cómo era el proceso y lo que implicaba tal ejercicio.

“Las músicas que se empleaban en los reportajes del Noticiario no procedían de archivos comprados [...] ni de otros noticiarios, sino que eran encargadas por NO-DO a diversos autores. Ahora bien, los músicos no componían en función de una noticia concreta sino que se les pedía un tema de acompañamiento para conceptos tan difusos como deportes, guerra, artesanía o industria. Es decir, creaban [...] en abstracto, con vagas indicaciones del tipo de imágenes que ilustrarían. Por ello, las piezas escritas debían poseer una inusitada capacidad para “escoltar” todo tipo de imágenes. De hecho, las composiciones se utilizaban varias veces siguiendo un orden de rotación establecido. [...] El resultado no podía ser más contraproducente: piezas orquestales con un marcado acento, ya sea de marcha militar, música melódica, sabor clásico o popular; que connota, según el caso, aires tétricos, grandilocuentes o triunfantes. Por uno u otro motivo, estas sonoridades siempre encajan artificiosamente, chocan con la naturaleza de las imágenes. [...] Sin duda, la operación de montaje más importante, la más estabilizadora para la construcción de la noticia, la conforma la banda sonora. (Tranche y Sánchez Biosca, 2006: 125).

Como se podrá comprobar a través del análisis de algunos materiales concretos, varios de esos compositores que, sabiendo que su música sería destinada a un documental sobre Galicia (por ejemplo), lógicamente basarían su composición en melodías populares gallegas que les proporcionarían un paisaje sonoro más o menos descriptivo del lugar en el que se iba a desarrollar la acción, máxime teniendo en cuenta, que el compositor tendría que arreglárselas para que, siendo malagueño (por ejemplo y como veremos en algún NO-DO concreto), aquello sonara a “gallego”. Y precisamente por este tipo de cuestiones, en

donde los compositores tuvieron que recrear musicalmente, con un lenguaje orquestal en la mayoría de los casos, repertorios populares, mucha de esa música podría localizarse dentro de la escuela del Nacionalismo Musical Español; escuela de compositores españoles de finales del XIX y principios del XX que basaban sus composiciones en el uso de materiales musicales populares (ritmos, melodías, cadencias, adornos, etc). Basaban sus melodías o sonoridades en elementos musicales que ellos consideraban “españoles”, teniendo en cuenta lo confuso y dificultoso que resulta considerar la categoría de “música española”; parece una imagen (sonora) construida por los compositores de la escuela nacionalista (del mismo modo que ocurría en las demás escuelas nacionalistas europeas). No dejó de ser una creación artística basada en una invención musical inspirada en elementos musicales previamente seleccionados por el compositor. Del mismo modo que los nacionalismos políticos echaban mano de mitos o invenciones que justificaran o apoyaran “lo diferencial” de la raza (o de la historia, del territorio, etc.), el proceso musical tuvo mucho de similar y apoyaba desde un lugar muy evocador el discurso de “lo propio”, “lo único” o “lo diferente”. Si atendemos a lo diferentes que son los repertorios populares “españoles” –entendiendo por españoles aquellos que se encuentran dentro del territorio del estado español– podríamos decir que la categoría de “música española” es una categoría inventada y no representativa de ninguna música en particular. Resulta, cuanto menos arriesgado, definir en qué podría consistir eso de la “música española” habida cuenta de la diversidad musical que reside en el interior del territorio estatal, como en cualquier otro territorio. Parece adecuado afirmar que se trata pues de una reducción basada en la selección de ciertos “tipos” sonoros, como podría ser el sonido de la gaita en Galicia, instrumento popular y representativo de la cultura musical gallega sin duda alguna, pero no el único.

En conclusión, lo mismo que ocurría con las imágenes ocurría con el sonido, con el agravante de que el sonido no era recogido en el campo, a diferencia de las imágenes. Esto genera, como explica Tranche, mensajes contradictorios y confusos pero, sobre todo basados en lo típico, en lo tópico, evidenciando una mirada costumbrista donde la música parece solo estar pensada o, para el ejercicio folclórico en sí, o para dar una nota de colorismo y paisajismo a los silencios de la locución.

4.4. Entre dos aguas: inmutabilidad versus mutabilidad

NO-DO evolucionó. Evolucionó de la misma forma, o al menos paralela, que evolucionó el régimen que le dio vida ya que fue fiel retrato de sus intereses, de sus dificultades y crisis (más por ausencia que por presencia), de sus logros y de los cambios que se se dieron en él. Una de las características intrínsecas a la dictadura, tal y como coinciden los autores especializados en este período³⁰, fue la pervivencia de ciertas ideologías, estructuras y ejercicios a pesar de los cambios que se fueron dando y que afectaron a los diferentes gobiernos que se constituyeron a lo largo de la dictadura y al modelo de estado puesto que de ser “Autoritario” pasó a llamarse “Democracia Orgánica” con una Ley de Sucesión de restitución monárquica. La incoherencia que se fue dando a partir del desfase entre la teoría y la práctica fue intrínseca al régimen y, en parte fue debida a estas necesidades de cambio que se fueron manifestando, muy especialmente, a partir de las presiones que se ejercieron por parte de la comunidad internacional. Cambios que fueron recibidos por Franco especialmente a partir de los sesenta del sector tecnócrata a tenor de la creciente conflictividad laboral y los cambios sociales que se estaban dando en España (Moradiellos, 2003:148-160); flexibilidades que se consideraron males necesarios para la continuidad de su mandato. Hubo pues que encontrar el equilibrio entre los cambios y la pervivencia. Gracias a esta doble condición, en cada una de las etapas en las que se subdivide el régimen, se pueden rastrear elementos que manifiestan los cambios y otros que evidencian la inmutabilidad.

En NO-DO ocurre prácticamente lo mismo. A pesar de que las noticias intrascendentes formaran parte de su lenguaje cinematográfico habitual en sus largo años de historia, en la temática de las noticias se pueden encontrar paralelismos con esas mismas pervivencias pero también con la evolución, no solo técnica, que vivió el noticiario en relación a la del régimen. Y los cambios más trascendentes que se dieron en el régimen están, como es obvio, vinculados con los períodos en los que se ha subdividido el franquismo por los historiadores dedicados a su estudio³¹. Habrá que tener en cuenta además, que buena parte del material cinematográfico de NO-DO reflejaba los actos institucionales del régimen:

³⁰ Fusi, 1985; Moradiellos, 2003; Payne, 1987; Preston, 1986, 1987, 1997, 1999, 2006, 2011.

³¹ Citados en la nota anterior.

Tal circunstancia permite afirmar además [...] que el Noticiario fue puntual y fiel testigo de los acontecimientos trascendentales del franquismo. Y es aquí donde debemos insistir, de nuevo, en la verdadera naturaleza del proyecto informativo de NO-DO: ser un privilegiado relator del Régimen, de sus representaciones públicas (Tanche y Sánchez-Biosca, 2006:109)

4.4.1. El año en el que nace NO-DO, 1943

El mundo estaba en guerra, en plena II Guerra Mundial cuando NO-DO vio su primer número. La situación internacional fue seguida con especial interés desde el gobierno instalado en España por dos razones: la primera de ellas, tenía que ver con una posible derrota de los totalitarismos afines al franquismo. Esa derrota colocaba a España en una situación de tremenda presión diplomática por los vínculos evidentes que el franquismo había establecido con los gobiernos del Eje y que habían determinado parte de su gabinete ministerial, formado por un buen número de falangistas germanófilos. En segundo lugar, los intereses que España tenía en el norte de África dependían en gran medida de que el Eje ganara la guerra. Francia era un país que tenía buena parte de su territorio ocupado por los alemanes, pero a su vez era “propietario” de buena parte de las colonias africanas, una de las mayores aspiraciones de expansión de Franco. Los intereses territoriales del régimen estaban en estrecha conexión el posible resultado de la guerra.

Ese peso de Falange Española en el gobierno español revirtió en todos los niveles de la vida política española de aquellos años y en NO-DO se puso claramente de manifiesto. Cambios en la postura internacional española en relación con la II Guerra Mundial (neutralidad, no beligerancia, neutralidad), la participación y envío de la “División Azul”, la influencia de Falange Española en la cartera de ministros, son ejemplos de la importancia que alcanzó el nazismo/fascismo en la vida del régimen franquista.

La presencia de imágenes de guerra en los primeros años de producción de NO-DO fue habitual. Al principio con un tono amigo a los totalitarismos y cuando empezaba a vislumbrarse el final de la misma, con un tono más anticomunista que progermanista que ponía de manifiesto una de las primeras grandes crisis internacionales del franquismo y, con ella, uno de los primeros cambios discursivos de NO-DO.

Con el final de la guerra, y para evitar una intervención militar externa en España por parte de los aliados, se purgaron los ministerios de todo falangista para poder sacudirse cuanto antes el vínculo nazi. Pero la estrategia diplomática puesta en marcha por España fue más bien pobre y poco eficiente ya que los vínculos no se limitaban solo a los ministerios sino a la posición oficial que había asumido España en la II Guerra Mundial, que no se limitaba a la neutralidad sino que se había creado una etiqueta diplomática de “no beligerancia” que se mantuvo durante tres años de guerra, y que pretendía mostrar apoyo moral al Eje, pero sin entrar directamente en guerra. “El 13 de junio de 1940 España abandonó la “estricta neutralidad” y se declaró “no beligerante” en imitación del precedente italiano” (Moradiellos, 2003: 65). Pero el envío de la *División Azul* al frente germano soviético de unos 47.000 hombres voluntarios –“héroes” arengados por el régimen para que fueran a la lucha contra el comunismo y la masonería– duró del año 1941 al 1944. Tres años de participación bélica, aun voluntaria, fueron difíciles de justificar. En una carta al embajador italiano, Franco escribía estas palabras:

Mi corazón está con ustedes y deseo la victoria del eje. Es algo que va en interés mío y de mi país, pero ustedes no pueden olvidar las dificultades con que he de enfrentarme tanto en la esfera internacional como en la política interna” (citado en Moradiellos, 2003: 68)

Pero ante esto, Franco se sacó una última carta de la baraja: la teoría de las tres guerras. Mantuvo el argumento de que el envío de las tropas de la División Azul se correspondía con la lucha de España frente al comunismo soviético y de ahí que hubiera asumido una posición de “no beligerancia” en lugar de la estricta neutralidad. Defendía su argumento mostrando como durante los combates en el frente occidental entre Gran Bretaña y el Eje su posición había sido la neutralidad ya que se trataba según él, de una guerra distinta, al igual que la contienda que se desarrolló en el Pacífico entre el ejército estadounidense y el japonés que se dio a partir del 11 de diciembre de 1941 con el bombardeo a la base naval americana de Pearl Harbor por el cual, precisamente, el conflicto adquirió dimensiones globales.

Como era de esperar la teoría no cuajó. Así que hubo que apurarse a realizar cambios: los ministerios, la posición internacional, pero que también afectaron al propio concepto de dictadura que se vio en la necesidad de declarar³² en la United Press, el 7 de diciembre de 1944, que España era una “democracia orgánica” y católica cuya política no se contradecía en absoluto con la estadounidense.

Este cambio se vio reflejado en el gobierno posterior al más falangista, que dio inicio a la siguiente fase del régimen -nacional catolicista- en el que se desarrolló el poder de la Iglesia en la política española.

Los materiales relativos al folclore están muy relacionados con esta situación. El viaje realizado a Argentina por parte de los grupos de Coros y Danzas en el año 1948 debe ser leído en este marco político ya que el país peronista fue uno de los pocos contactos internacionales de los que franquismo se benefició después de que España fuera expulsada de la ONU y se hubieran roto las relaciones diplomáticas con el exterior.

Para superar el inevitable periodo de “ostracismo desdentado”, aparte de la cosmética pseudodemocrática, la diplomacia franquista trató de recabar y obtener el apoyo de los círculos católicos y anticomunistas en todo el mundo, a fin de relajar en lo posible el aislamiento internacional. Esas “políticas de sustitución” se dirigieron especialmente hacia los países latinoamericanos (olvidada ya la política de hispanidad beligerante precedente) y tuvieron su mayor éxito en el caso de la Argentina del general Perón. También se manifestó en la oportunidad política de aproximación a los países árabes, cuyo eje principal fue la negativa a reconocer el nuevo Estado de Israel y la venta de armas a sus contrincantes en Oriente Medio. De hecho, el rey Abdulah de Jordania se entrevistaría con Franco en septiembre de 1949, siendo el primer jefe de Estado que visitaba España desde 1936” (Moradiellos, 2003: 97)

NO-DO no va a hacerse eco de una situación política tan incómoda, pero la ausencia de noticias a este respecto no deja de ser significativa. En su lugar, las imágenes de guerra de los primeros dos años de noticiario van a ser una constante y las noticias relativas a actos

³² La fórmula jurídica-institucional quedó concretada en clave organicista en la Ley de Cortes (1942-1943) proceso que quedó cerrado con la Ley Orgánica del Estado (1966-1967) por la que se crearon las Cortes Españolas y el Consejo del Reino.

institucionales del régimen y muchos de ellos vinculados a Falange Española, muy numerosos. El folclore va a estar estrechamente ligado al falangismo de la Sección Femenina en estos primeros años y esto será una constante a lo largo de la historia de NO-DO. El vínculo con Falange Española, aunque solo sea por la presencia de los Coros y Danzas aparece reflejado con claridad en los años de NO-DO y se ve con claridad que fue un organismo del cual el franquismo nunca se desvinculó a pesar de ir poco a poco relegando al ostracismo el peso de Falange.

4.4.2. La Iglesia y la moral.

A partir del año 1945, la situación nacional se modifica en favor del peso de la Iglesia y NO-DO es reflejo de ese poder asumido. Empiezan a proliferar visitas a Santiago de Compostela, ofrendas al Apóstol, inauguraciones o actos en los que siempre estaba presente un cargo eclesiástico, y una visión del mundo, del pueblo, de España en comunión absoluta con la religión y la moral católica. Muy probablemente la propia visión que tenía de Galicia el propio Franco que, siendo gallego se mostraba a la nación “español como el que más”, podría guardar relación directa con el empeño de “españolizar” cuanto más se pudiera al “terruño” del Caudillo. Su propio lugar de nacimiento pasó a tener artículo masculino y español: “El Ferrol”.

Cuando NO-DO hace alusión a Galicia y a lo gallego, a lo largo de toda la década de los cincuenta, lo hará con adjetivos calificativos como “pura”, “esencial”, “primitiva”, “rural”, “sencilla”, “patriarcal”, “alegre”, “afanada”, “católica”, “fervorosa”, “tenaz”. Serán “definiciones” de lo gallego que pervivirán hasta el fin de los tiempos NO-DO. A pesar de que el uso de la imagen de Galicia y su folclore se modifique levemente en relación a las necesidades –principalmente económicas, vinculadas a la fase aperturista de los años sesenta– su imagen misma no lo hará. La consideración cultural de Galicia será la misma siempre, aprovechada de diferentes maneras. Bajo formas y modelos estereotipados y profundamente tópicos se muestra el ejercicio musical atravesado por múltiples procesos folclóricos, resumido en uno de esos tantos elementos “curiosos” de la vida popular gallega; *a lingua galega*, la gastronomía, el vino (especialmente el “del Ribero”, que no “Ribeiro”), los trajes, todo ellos mostrado como una curiosidad más con la que mirar a un

pueblo que, por aquellos años, parecía permanecer –según NO-DO– totalmente aislado del exterior y de la modernidad a suerte de preservar su esencia más pura y católica, propia de los pueblos y aldeas de España.

En un país en el que el poder de la Iglesia operaba, indudablemente, no solo a través del púlpito sino también a través la condena social de las más nucleares estructuras sociales como la familia, la parroquia o los vecinos, Galicia se presentaba como un ejemplo –exagerado, eso sí– de lo católica, casta y limpia que se suponía que era y debía seguir siendo: la esencia de lo español. Todo ello rodeado de iglesias, de cruceiros, de monasterios, de fiestas y romerías católicas (las paganas no aparecen), de coplas de cantigas pudorosas, de campesinos, de cerdos, vacas y pollos y viejas hilando en la rueca.

Así, el folclore en NO-DO –que no la música tradicional– se reducía a ese universo cultural de fiestas, romerías, patronos católicos, *carballeiras*³³; en todos aquellos lugares en los que sí se daba, pero que no eran los únicos. Todo ello rezumando un paternalismo cultural que chocaba paradójicamente con la pretensión de mostrar una Galicia muy esencial y campesina, pero vestida, en lugar de con sus trajes de labor, con trajes regionales con pedrería de azabache. Así se construye la imagen cultural de Galicia, una imagen en la que solo parece haber vacas, *muiñeiras* e iglesias.

En coherencia con los cambios pretendidos por el régimen, aquellos que dejaban atrás la presencia falangista, en NO-DO ganaba posiciones la España católica, en detrimento de la sindicalista. Cambiar cambiaba, pero también pervivía. Los Coros y Danzas y su labor seguían apareciendo en las imágenes de forma explícita y también implícita ya que en varios materiales de esta época es más que evidente que no es ese “pueblo campesino” el que baila y canta sino más bien una agrupación folclórica que, probablemente fuera algún grupo de los Coros y Danzas.

4.4.3. La desconfiante apertura de los años sesenta

Corría el año 1953 cuando en el Palacio de Santa Cruz en Madrid, sede del Ministerio de Asuntos Exteriores, los ministros Alberto Martín-Artajo y Manuel Arburúa –de Asuntos

³³ Lugar poblado de *carballos*, robles.

Exteriores y de Comercio respectivamente– alcanzaban a firmar junto con el embajador estadounidense en Madrid y el presidente de la Cámara de Comercio norteamericana en España, los llamados “Pactos de Madrid” en los cuales se establecían tres acuerdos de colaboración militar y económica entre ambos países y que anunciaban el fin de la ruptura diplomática entre España y el resto del mundo occidental. Tales acuerdos no tuvieron consideración de “tratado”, pretendida categoría por parte de la dictadura, puesto que a pesar de que el cambio de presidencia de los Estados Unidos –con Dwight Eisenhower– favoreció el desbloqueo diplomático hacia España, hubiera sido necesario ratificarlo en el Senado norteamericano y la abierta oposición de la mayoría de los representantes de la cámara al respaldo de la dictadura de Franco lo impedía. Por lo tanto, la categoría oficial fue la de “pacto ejecutivo” entre ambos gobiernos, y en ellos se establecían colaboraciones económicas y militares entre los ejecutivos. El primero de los pactos establecía los suministros de guerra que EEUU proporcionaría a España, en el segundo se recogían los términos de la ayuda económica del primero al segundo y a cambio de estas prestaciones surgían los términos del tercer y último pacto, el de ayuda para la defensa mutua, en el que España se comprometía a ceder a los EEUU instalaciones militares en territorio español. Los acuerdos garantizaban abiertamente el apoyo de los EEUU a España después de más de una década de ausencia de relaciones diplomáticas y tal relación anunció, tímidamente el principio de una nueva etapa en España.

En el marco de estas nuevas relaciones diplomáticas España se fue abriendo a la economía global, dejando atrás los años de autarquía económica y el fin del aislamiento del país. Esta alianza con los Estados Unidos motivó cambios claros en la política económica y en el propio gobierno del país, culminando en 1959 con el Plan de Liberalización y Estabilización (Bustelo, 2006: 171). La etapa “Nacional-catolicista” concluía para dar paso a la fase autoritaria del Desarrollismo Tecnocrático (1959-1969) caracterizada por el desarrollo económico y el aperturismo, en constante tensión con el inmovilismo intrínseco del régimen. Pero lo cierto es que el desarrollo fue tan notable que se manifestó claramente en la calidad de vida de los y las españolas que pasaron casi a tener vida y usos de “europeos” después de aquellos años de absoluta oscuridad y retroceso.

[...] a finales del 1959 el peligro de la bancarrota financiera se había evitado, las reservas de divisas se habían recuperado y el volumen de la inversión extranjera había crecido

notablemente respecto a años previos. Desde entonces, la economía española entro en fase de crecimiento, desarrollo y expansión realmente espectacular y sin precedentes: lo que ha venido a definirse como el “milagro económico español”. Entre 1960 y 1970, la economía española creció a un ritmo anual ligeramente superior al 7% [...] (Moradiellos, 2000: 137)

Una de estas estrategias económicas fue la explotación de las posibilidades que el turismo ofrecía al país. Otra de ellas seguía siendo la de legitimación y la misma se desarrolló usando imágenes en las que ciudades industriales como Vigo, focos de conflictividad laboral, se desarrollaban a nivel industrial gracias a las políticas puestas en marcha por el gobierno, o imágenes de obreros que salían a recibir al Caudillo con laudas cuando visitaba la ciudad y, sin duda alguna, en las Demostraciones Sindicales que homenajeban a Franco el 1 de mayo; aquel día que había dejado de ser “comunista” para ser “católico”. Ciertamente es que fueron muchos otros territorios los que se utilizaron con estos fines, pero la imagen de Galicia va a sufrir un cambio cualitativo en relación con lo anterior y en aras de este nuevo comercio. La imagen a proyectar ya no era aquella de las regiones, sino de la nación en su conjunto. La modernización nacional exigía la imagen de la modernización en cada una de sus regiones y tanto la imagen “hacia dentro” como la imagen nacional “hacia afuera” entran dentro de una nueva campaña. La imagen de la Galicia rural, campesina, agraria, y atrasada va a dar paso a otra distinta que hasta entonces no se había visto en el NO-DO pero atravesada por la pervivencia de los tópicos.

Entre los materiales de los que disponemos entre el año 1958 y el año 1981 se muestra una cara de Galicia centrada más en la experiencia turística que en lo arcádico como hasta entonces. El reflejo moral seguía estando vivo aun con fines turísticos; el Camino de Santiago, proyecto puesto en marcha especialmente en los sesenta da buena cuenta de ello. Siendo consciente el nuevo Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, de las posibilidades potenciales de España y su promoción turística en esa apertura al exterior para un interesante desarrollo económico, asumida su cartera en el año 1962, puso en marcha una serie de estrategias para convertir al país en el deseado destino turístico de las y los europeos. Consciente del potencial que existía en el país, en su clima, en sus playas, en su gastronomía y en sus “tradiciones” pero consciente también de que no podían ser presentadas como hasta entonces para motivar el interés del mercado en una dictadura – ya revestida de “democracia orgánica” – la modernidad obligaba, muy a pesar de Franco, de algunos de los suyos y de la Iglesia, que veía en los bañadores de las extranjeras europeas

la futura corrupción de la moral de las mujeres españolas sobre las cuales se venía depositando la responsabilidad de la moral de país. No fuera a ser, viendo al fin a las europeas, que las españolas se liberaran; cosa nada fácil de conseguir a nivel general ya que el verdadero éxito de la represión de género de la Iglesia y el franquismo fue convencer a las mujeres de lo “indecentes” que eran aquellas otras que no se correspondieran con las reglas de la moral católica y fueron ellas mismas las que ejercían, y aun ejercemos, el juicio, el desprecio y el insulto sobre aquellas otras que no respondían –o responden– a las prácticas normativas.

Aquello de recibir europeos tenía de positivo que las divisas españolas crecían notablemente así que la temida modernidad era algo que se tenía que aceptar de la manera que fuese. No obstante, no faltaron críticas recalcitrantes que dejaban ver las pervivencias. Alonso Tejada describía en su temprana publicación (1977) la llegada del biquini a España, allá por los cincuenta, con estas palabras.

Se había instalado en el palacio de la Magdalena la Universidad Internacional “Menéndez Pelayo”. [Santander]. A pesar de nuestra deteriorada imagen política en el exterior, acudieron bastantes extranjeros, alumnos y alumnas. Fueron acogidos entusiásticamente, como un triunfo patriótico contra las campañas antiespañolas desatadas en Europa.

Entonces, surgió el problema. Las alumnas resultaron, además de estudiantes, mujeres, y jóvenes por añadidura. El diablo no perdió el tiempo e introdujo en sus lindas cabecitas una idea infernal: acudir a la playa de El Sardinero a bañarse con un desvergonzado traje “dos piezas” que dejaba al descubierto sus ombligos. El escándalo fue monumental, por más que las muchachas protestaran de sus inocentes intenciones.

En este caso, sancionar a las alumnas extranjeras de la Universidad hubiera sido muy poco político. Por eso, el ingenio español –que como ningún otro sabe brujulear entre dos aguas, esto es, entre dos moralidades– encontró una solución cómoda. ¡Se acotó la playa de la Magdalena para uso exclusivo de los estudiantes, sin limitación alguna en cuanto a la indumentaria!

Las restantes playas santanderinas siguieron, claro está, sometidas a la reglamentación vigente y los bañistas habían de vestir su traje “completo” y su albornoz. Aquellas jóvenes extranjeras podían perderse, si querían. Los españoles, por nada del mundo. Debíamos ser la reserva espiritual de Occidente.

Con esta reglamentación, las playas españolas resultaban más aburridas y tristes que una procesión de encapuchados. Las señoras hacían punto bajo las sombrillas, normalmente

Capítulo 4. El contexto de las noticias

vestidas de calle, con las medias quitadas como único signo de frivolidad. Los hombres descansaban en la arena con el albornoz puesto, que sólo se quitaban en la misma orilla para sumergirse en el agua. (Tejada, 1977: 64-65)

Sirvan dos imágenes de NO-DO para ilustrar el cambio:



Playa de Riazor (A Coruña) DOC COL 000 “Galicia y sus gentes” (1951)



Nuria Torrai saliendo del agua. IMAG N 1152. “Paradores de Turismo” (1967)

Pero en relación a Galicia, su cultura, su tradición, había cosas que seguían sin cambiar. En primer lugar, el proceso de folclorismo que atravesaba a la música. Los elementos que se utilizaban, como veremos en los materiales, eran siempre los mismos: la *muiñeira*, los trajes “regionales”, las gaitas, los mismos repertorios. Y ello contextualizado en una Galicia más modernizada sí, pero a la que se seguían asociando los calificativos de “antigua”, “vieja”, “hermosa”, “céltica”, “monumental”, “histórica” y a la que se seguía mostrando a través de la comida y el vino. NO-DO ya no se interesa pues por los cerdos, las vacas y los pollos en las aldeas, guiadas por las señoras vestidas con el luto, con la cesta de verduras en la cabeza andando hacia la *feira*, pero sí el mundo del mar, retratado en el esfuerzo y los productos como el pulpo, los centollos, las nécoras, los percebes; “la mariscada” turística al fin. Los cerdos y las vacas daban paso a platos elaborados de carne, expuestos en las cámaras de NO-DO vinculando a Galicia con la abundancia del comer y del beber sin medida y a bajo coste.

Pervivían los biquinis y las playas con los cruceiros y monasterios, el mundo de la vela y los deportes acuáticos al lado de los viveros de mariscos repletos de lubricantes, las “típicas tabernas” con los hoteles de lujo de la “Isla de la Toja”, el mundo tranquilo del

campo frente a la ciudad de Vigo o de A Coruña, el paseo por la aldea y la visita turística a las playas de “Sangenjo”³⁴.

Esta fue la imagen de Galicia que trascendió en el NO-DO hasta el final de las emisiones. A partir del año 1977 el folclore gallego, –y el folclore en general– desaparece como por arte de magia, como si la muerte de Franco diese paso a algo distinto en el NO-DO. Los materiales NO-DO estrenados en “el tardofranquismo y la caída del régimen” (1969-1975) no se muestran sustancialmente distintas de las de los años sesenta en nuestros materiales. NO-DO evitó reflejar la caída del régimen. En ese imparable proceso solo se hizo eco de algunos atentados y pocos disturbios (por supuesto demonizados) sobre todo a partir del 1 de octubre de 1975. Ni siquiera fue NO-DO el que recogió la noticia de la muerte del dictador sino que fue en RTVE, a través de la televisión, en donde todos los españoles y españolas pudieron ver atónitos el día 21 de noviembre de 1975 como el entonces Presidente del gobierno, Arias Navarro, anunciaba con voz grave la muerte de Franco, con aquella frase que ha pasado a los anales de la historia de España. “Españoles, Franco ha muerto”. NO-DO emitió una edición especial el 24 de noviembre en la que, más que una noticia, se montó un homenaje audiovisual de veinte minutos al Caudillo (NOT N 17414 BIS. “La muerte de Franco”. Edición Especial). A partir de los últimos años de la década de los sesenta las imágenes del dictador fueron a menos y los planos evitaban sistemáticamente enfocarle demasiado evitando que se viera su deterioro físico, dejando ver a las y los españoles que aquello se estaba agotando sobre sí mismo. En este sentido, NO-DO y su inmutabilidad fueron coherentes incluso en eso, en que por no ocurrir, ni siquiera Franco envejecía. Las Demostraciones Sindicales y sus muestras macro folclóricas, así como otras celebraciones institucionales de trascendencia nacional no dejaron de realizarse desde el año 1958 hasta el 1975 dando sensación de eternidad orgánica. Mientras tanto, España y Galicia también, se manifestaban a través de las universidades, llegaban los ecos de los mayos franceses a las aulas, la canción protesta llegaba a los y las ciudadanas y los nacionalismos periféricos resurgían. El único testigo que dejaba NO-DO de esos cambios eran los planos de la gente en pantalones de campana, minifaldas, camisas floridas y la influencia de The Beatles en los grupos españoles. Por lo

³⁴ El topónimo correcto es Sanxenxo. La traducción correcta al castellano sería San Ginés. El nombre Sangenjo es una castellanización de un topónimo gallego, fruto de una lamentable traducción.

demás, Galicia (y España en general) seguía siendo la misma que en los últimos 15 años y su huella se rastrea aun hoy en día en las vitrinas con mariscos de los restaurantes de la Rúa do Franco de Compostela, o en el “Sangenjo” que recibe “el veraneo” cada año.

4.5. El reloj en el NO-DO

Resultado de esa mezcla entre lo que cambia y lo que no acaba de cambiar, se desprende de las imágenes de NO-DO una sensación temporal extraña. Un tiempo que no es tal porque no acaba de pasar.

En primer lugar, la falta de actualidad concreta de las noticias de NO-DO producen la lógica sensación de falta de noticia y con ella la noción de un tiempo real en el NO-DO. Muchas de las noticias grabadas han perdido su datación exacta con lo que resulta complicado enmarcarlas en un día exacto o concreto, salvo aquellas más señaladas. Pero las noticias que tienen que ver con esas “noticias blandas” en las no se narraba ningún hecho concreto o extraordinario que el espectador y espectadora pudiera localizar en el continuo espacio tiempo (porque esa sensación de ambigüedad afectaba también a los emplazamientos de rodaje), son imposibles de datar en fecha concreta. Noticias curiosas o anécdotas no podían localizarse con exactitud porque, por ejemplo, el perro más feo de Alemania o el elefante patinador bien podían haberse dado el día anterior como el mes anterior, como tres años antes.

La pérdida de datación precisa de las noticias, incluso de las más inmediatas y actuales, en la medida en que cualquier concreción puede revelar un inoportuno alejamiento del hecho con respecto a otros medios. El efecto resultante no es otro que sumergir el conjunto en un aire de intemporalidad, en una sensación ácrona que permite paliar una incapacidad manifiesta para servir noticias “calientes”.[...] El noticiario puede dar cuenta de haber estado allí, pero no tiene la necesidad de llegar lo antes posible ni de transmitir esa sensación al espectador. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 88)

Por otra parte, una de las características fundamentales de NO-DO era la constante repetición de imágenes e incluso reportajes. Crónicas del año 1948 que se repetían en los sesenta e incluso en los setenta, como un resumen de la actividad de NO-DO producen la sensación inamovible del calendario de los años. La recurrencia a imágenes que habían

formado parte de otros materiales anteriores produce la inevitable sensación de que se utilizaban las mismas imágenes, incluso descontextualizadas de la acción original de la noticia. En el material cinematográfico que se recorre en esta investigación se dan casos en los que la noticia empieza y acaba en contextos diferentes sin tener la exactitud de una edad concreta, a veces ni siquiera de toda una década. Materiales que podrían pertenecer a años distintos, grabados incluso años atrás y montados posteriormente, echando mano de un archivo de estampas recurrentes que mostraban a los pueblos en una absurda y extraña isla temporal en la que parecía no haber estímulos de cambio ni evolución. Como quien ve fotografías antiguas que no sabe fechar, solo se puede saber que son antiguas, pero sin saber si son los años 20, 30, 40, 50. A partir de los sesenta, y por lo que decíamos de que los tiempos pedían cambios, se empieza a diferenciar el material visual anterior del posterior. Pero a su vez no se produce, en ninguno de los marcos, una gran evolución. Estaban, por un lado, las imágenes/estampa anteriores al año 1960 y las posteriores al mismo. Y ningunas se movían mucho de ahí ni tampoco se podía intuir como se había llegado de un lugar a otro, de una sociedad a otra, de los lutos de las mujeres de los campos a las faldas yé-yé de las estudiantes de los sesenta o setenta. España no se movía, Galicia no se movía, y por supuesto, la música tradicional, devenida a folclore, tampoco se movía. Y era evidente que pasaba en todas partes, evidenciado en este caso por las palabras de Fandiño en su estudio del NO-DO, hablando al respecto de como se retrataba La Rioja

Y es que el imaginario de NO-DO pretenderá ofrecernos la imagen de un tiempo histórico detenido, inamovible ajeno a la realidad y recreando una vez tras otra los mitos de una España religiosa e imperial. Es más, lo que NO-DO pretendía ofrecer a los españoles era la imagen de un país inmutable, pese al desarrollo técnico, industrial y económico pues nada de esto debía afectar a los valores inmortales aparejados a la esencia propia de la nación. De hecho, uno de los rasgos que a los ojos del historiador hacen de NO-DO una fuente elocuente sobre lo que fue la dictadura franquista, especialmente a partir de su acomodación en el contexto de la Guerra Fría, es precisamente su silencio sobre la actualidad, su negación constante de todo lo que estaba pasando. Ante los ojos anestesiados del público, los noticiarios ofrecían la estampa de un país sin conflictos, donde nunca habían existido los maquis, ni las huelgas, las ejecuciones ni las catástrofes. La mirada hierática de los documentales escamoteaba de la vista de los ciudadanos todo aquello que escapaba a su concepción mítica asociada a la inalterable paz de Franco. El apuntalamiento de las imágenes sobre los textos escritos por Alfonso Marquerié y la voz identificada para siempre

con el tono oficialista de David Cubedo reforzaron esta percepción. (Fandiño Pérez, 2009: 24)

En relación a Galicia y lo gallego se mostraba una estampa cultural, étnica, exótica incluso en su ser indígena o salvaje, que esencializaba todo aquello y a todo aquel y aquella que se mostrara en las imágenes. Daba igual que fueran planos y planos de multitudes alzando el brazo a la llegada de Franco a Galicia, que fueran rostros campesinos anónimos que mostraban aquellas cualidades pretendidas por el régimen para los españoles y españolas (especialmente). Frases que dejaban entrever cuál debía ser el papel de la mujer frente al del hombre y el del hombre frente al de la mujer. Y si no se explicitaba en frases siempre estaba en lo implícito de las imágenes.

El papel del folclore en todo aquello cumplía una triple función. La primera de ellas, embellecer la imagen con cierto dinamismo teniendo en cuenta que una de las actividades que más se promocionó en el NO-DO como mérito franquista (a través de la Sección Femenina) fue la de los Coros y Danzas en donde el folclore aparecía rescatado de las fauces del olvido. La segunda de ellas, utilizar el folclore, la música, los instrumentos tradicionales como la gaita (ese antiguo instrumento...), los bailes, de una manera estampista en la que España bailaba (folclorizada pero bailaba) sus antiguos y recios bailes, tan ejemplarizantes del espíritu español. El folclore musical era utilizado de una manera trivializada y tribalizada³⁵.

Y no es que los gallegos no utilizaran jamás la *muiñeira*, pero de la misma manera que no todo andaluz o andaluza sabe bailar sevillanas, no todo gallego y gallega sabía bailar *muiñeira*, y mucho menos de la manera en la que NO-DO, a través de las *muiñeiras* hiper coreografiadas de los Coros y Danzas, mostraba los bailes. Para bailar así hay que aprender a bailar así. Y el único lugar en el que ya entonces se podía aprender a bailar así no era en el pueblo, o en la aldea sino, paradójicamente en las agrupaciones folclóricas que se habían

³⁵ Tal y como ocurría en el caso del pueblo mabaso del que se hacían eco John y Jane Comaroff en su *Etnicidad S.A.* y que, al igual que en el caso de los mabaso, la cultura, pasó a comercializarse después como un bien cultural turístico: “[...] el plan consistía en ofrecer actividades africanas tan “auténticas” como la caza con arco, técnica que muy probablemente los mabaso no utilizan jamás puesto que son zulúes” (Comaroff, 2011: 28)

empezado a fundar en las ciudades por burgueses intelectuales galeguistas (principalmente hombres), a finales del siglo XIX y principios del XX, como corales y orfeones, con el objetivo de recuperar, conservar y transmitir el llamado hoy repertorio “tradicional”. Ni todos los andaluces cantan copla o toread, ni todos y todas las vascas bailan la *espatadanza*, ni las catalanas la sardana, ni las gallegas la *muiñeira*. Cantar cantamos todos y todas, pero no cantamos solo repertorio tradicional. Bailar, bailamos todas y todos también, pero para bailar *muiñeira*, tal y como la bailaban los Coros y Danzas o las agrupaciones folclóricas, había que ir a clases, a dotarse de ese conocimiento o saber concreto. La pregunta es, ¿se podía aprender a bailar *muiñeira* en la aldea, con la gente de los campo? Sí, pero no ese modelo de baile, sin lugar a dudas.

A diferencia de la *muiñeira*, lo que todo el mundo bailaba allá por los años cuarenta y cincuenta era lo que tocaban las charangas: pasodobles, valeses, *fox-trot*; los bailes del pecado, los bailes rojos y extranjeros, los bailes inmorales.

Y esta reflexión nos lleva a la tercera función que se desprende del uso del folclore: educar a los cuerpos. Los cuerpos al bailar están atravesados por multitud de símbolos, es decir, significan. Pero hay que tener en cuenta que, al bailar se desarrolla una actividad a través del cuerpo y, en palabras de Pierre Bourdieu en su *El Sentido Práctico*: “Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es” (Bourdieu 1991: 125). Era indudable que se construía un cuerpo de mujer concreto a través del baile, y no solo, sino también a través de la vestimenta con la que se bailaba en donde las prendas del traje se modificaban según las consideraciones morales y/o estéticas de la época. Pero además de que se construían unos cuerpos concretos de mujer, se construían por oposición unos cuerpos de hombre también y la relación que entre ambos debía existir o ausentarse. De ahí que los bailes “agarrados” fuesen considerados endemoniados, visto que el cuerpo de una mujer y el de un hombre (siempre desde una concepción heteronormativa) se aproximaban entre sí de manera profundamente indecente.

Pero esos bailes eran los se bailaban en España en tiempo real a las imágenes de NO-DO y al folclore edulcorado de la Sección Femenina. Pero el tiempo se había detenido en un pasado recreado, mitificado y construido, que tampoco había respondido a la realidad

sino que se trataba del collage que el franquismo, a través del NO-DO, construía a través de las imágenes.



*Cartel de una campaña contra los bailes agarrados.
Citado en Tejada, 1977: 56)*

Al llegar los cambios que se desprendieron del aperturismo Fraga fue consciente del necesario cambio de imagen que habría de producirse si España quería estar abierta al exterior, tanto a nivel diplomático como a nivel económico. Así llegaron los años de en los que por fin llegaron The Beatles (1965), los años de la Red de Paradores, el sol y la playa, los toros y las peinetas en Andalucía, y los mariscos y el buen vino en Galicia. Y España se convirtió en un país exotizado, que ya lo era, de cara al viajero y al turista, donde se mezclaba lo nuevo con lo viejo, en un equilibrio costumbrista con todos los tópicos reunidos: una experiencia diferente, muy a pesar de que aquí todo siguiese igual. La novedad no era que España fuese exótica para el viajero, lo nuevo fue la dimensión de “masa” que cobró esa mirada de ahí en adelante.



Cartelería de la campaña turística "Spain is different"

CAPÍTULO 5. LA GALICIA QUE BAILÓ EN EL NO-DO

La existencia de materiales NO-DO, ya sean “Noticiarios”, “Documentales” o “Imágenes” sobre Galicia y lo gallego es muy numerosa. Nuestro primer material data del año 1943 y el último de ellos es del tardío año 1977, ya en pleno período de Transición. Como avanzamos en capítulos anteriores, el protagonismo del material cinematográfico en relación a lo gallego no es único en absoluto: presencia vasca, asturiana, catalana, castellana o andaluza proporciona a los investigadores un corpus documental rico e interesante en el estudio cultural de los usos de la música y el folclore.

Pero Galicia, como se verá a través del análisis de los casos audiovisuales que aluden a ella, tuvo reservada un discurso cultural muy concreto que está relacionado con la imagen simbólica que el franquismo, y el mismo Franco, tenían de ella. Esos significados simbólicos presentan, no solo la imagen cultural que el franquismo tenía de Galicia en concreto, sino también, de los gallegos, de las gallegas, de la gastronomía, de las prácticas cotidianas, de sus cuerpos, incluso del idioma. Muestra un producto cultural construido y a ellos asociados una gran cantidad de estereotipos que, a través de NO-DO, se pretendían imagen de una cultura viva en lo contemporáneo y fiel reflejo de la realidad que sobre el terreno se estaba dando. Pero nada más lejos. La Galicia que muestra no es un espejo de la real. Ciertamente es que NO-DO basa su lenguaje audiovisual en mostrar a “gallegos y gallegas” haciendo prácticas concretas, en momentos concretos, en lugares concretos. Personas reales, momentos reales y lugares reales que pretenden dar cuenta de lo que está ocurriendo a nivel cultural en Galicia. Y no se trata de que no fuera cierta tal actividad –aunque en muchos casos podría ser un escenario previamente ensayado para la cámara– pero el espectador solo puede “ver” lo que la cámara enseña. Si bien es cierto que a pesar de que el espectador pueda “ver” lo que NO-DO seleccionaba para ser visto no implica necesariamente que el ejercicio de “codificación/descodificación” coincida. (Hall, 1980). Las imágenes de NO-DO operaban para producir una realidad codificándola de determinada manera pero el ejercicio de la comunicación implica también al receptor de esa codificación quien tiene la capacidad para decodificarla. Eso significa que el mensaje codificado de NO-DO que construía una realidad determinada podría haber sido

interpretado por el público con desconfianza o crítica, del mismo modo que se pretende hacer en este trabajo.

“[...] no existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación, la primera puede intentar dirigir pero no puede garantizar o prescribir la última que tiene sus propias condiciones de existencia. A no ser que sea dislocada, la codificación tendrá el efecto de construir alguno de los límites y parámetros dentro de los cuales operará la decodificación”
(*Ibid.*: 139)

No podemos saber qué ocurría fuera del plano, qué o cuántas personas había, qué conversaciones se estaban dando, qué manifestaciones se escogían al grabar (y del material bruto qué otras se escogían al montar). Tampoco podemos saber, teniendo en cuenta que encontrar protagonistas directos de esas grabaciones, es casi imposible a día de hoy, qué directrices daba el equipo de profesionales de NO-DO a aquellos y aquellas que aparecían ante la cámara. Pero aunque no podamos saberlo del todo, sí podemos cuestionar lo que se ve en ese ejercicio audiovisual de NO-DO. Como señala Elisenda Ardévol, “Una mirada nunca es inocente, busca mirar” (Ardévol Piera, 1995: 1). A la búsqueda de esa mirada no inocente se dirige esta investigación. A la crítica discursiva del NO-DO, entendiéndolo como un aparato de codificación de las múltiples realidades que se podían estar viviendo en España a pesar de que solo mostrara aquellas que interesaban, o del modo en el que interesaban, en la construcción de un modelo de nación/estado autoritario, españolista, imperial y católico.

Parte del trabajo de campo de esta tesis se ha centrado en ver, o volver a ver, materiales NO-DO con informantes directos de los mismos, con personas que formaron parte de esa misma grabación y que, ahora, cincuenta años después se observan a sí mismos no solo ante las cámaras sino también recordando aquellos momentos de grabación. Este ejercicio nos ha permitido contrastar la mirada de entonces con la de ahora sobre el mismo documento.

El total de casos que hacen referencia audiovisual explícita de la tradición musical gallega asciende, entre los años 1943 y 1981 a un total de 71 materiales de los cuales el

último data del año 1977. Entre estos casos tenemos representaciones de las tres principales entregas que el organismo NO-DO producía y distribuía a todo el territorio nacional: “Noticiarios” (NOT)³⁶, “Imágenes” (IMAG) y, por último, los “Documentales” (DOC)³⁷. Todos ellos han sido visionados en los archivos de la Filmoteca Española así que todos ellos se pueden encontrar en dichos archivos bajo su signatura. Hoy en día están digitalizados y colgados en la web de Televisión Española desde hace escasos meses para el libre acceso de todas y todos los que quieran consultarlo.³⁸ Son:

1º) NOTICIARIO. **1943. NOT N 6.** 8 de febrero de 1943

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-6/1467018/>

2º) NOTICIARIO-**1943. NOT N 18.** 3 de mayo de 1943

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-18/1487664/>

3º) NOTICIARIO. **1944. NOT N 90 A.** 18 de septiembre de 1944

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-90/1467428/>

4º) NOTICIARIO. **1944. NOT N 92 A.** 2 de octubre de 1944

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-92/1467449/>

5º) “TAREA Y MISIÓN: II CONCENTRACIÓN DE LA S.F. EN EL ESCORIAL”- **1944.**

No consta dirección. DOC BN 147

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/tarea-mision-ii-concentracion-seccion-femenina-escorial/2847774/>

6º) NOTICIARIO. **1946. NOT N 192 A.** 9 de septiembre de 1946.

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-192/1467268/>

³⁶ En el caso de los noticiarios se usan indistintamente las signaturas de NOT o NOTICIARIO. Así mismo bajo cada número se producían dos noticiarios: primero el A y después el B.

³⁷ En el caso de que los documentales sean en blanco y negro constarán como DOC BN. En el caso de que sean en color constarán como DOC COL.

³⁸ <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/> [Fecha de última consulta: 10/12/2015]

7º) NOTICIARIO. **1947. NOT N 253 B.** 10 de noviembre de 1947

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-253/1467473/>

8º) “CAMPEONES DE LA AMISTAD”. **1947. Dir. Alberto Reig Gonzalbes. DOC BN 000**

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/campeones-amistad/2845953/>

9º) “LA PRIMERA DAMA ARGENTINA EN ESPAÑA”. **1947. Dir. Alberto Reig Gonzalbes. DOC BN 000**

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/primera-dama-argentina-espana/2848210/>

10º) NOTICIARIO. **1948. NOT N 291 B.** 2 de agosto de 1948

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-291/1465450/>

11º) NOTICIARIO. **1950. NOT N 395 B.** 31 de julio de 1950

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-395/1465286/>

12º) NOTICIARIO. **1950. NOT N 402 A.** 18 de septiembre de 1950

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-402/1487317/>

13º) “LA FERIA DEL CAMPO”. **1950. IMAG N 284.**

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/feria-del-campo/2867158/>

14º) NOTICIARIO. **1951. NOT N 453 A.** 10 de septiembre de 1951

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-453/1487701/>

15ª) “GALICIA Y SUS GENTES”. **1951. Dir. Alberto Reig Gonzalbes y Cristian Anwander Aman. DOC BN 000**

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/galicia-gentes-ayer-hoy-tierras-meigas/2845926/>

16º) NOTICIARIO. **1952. NOT N 488 B.** 12 de mayo de 1952

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-488/1469684/>

17º) “RUTAS GALICIAS”. **1952. IMAG N 391**

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/rutas-galaicas/2864274/>

18º) “CAMPO Y CIUDAD EN GALICIA”. 1952. IMAG N 395.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/campo-ciudad-galicia/2866210/>

19ª) “CONTRASTES DE GALICIA”. 1952. IMAG N 403.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/contrastes-galicia/2874032/>

20º) NOTICIARIOS. 1953. NOT N 528 A. 16 de febrero de 1953.

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-528/1479773/>

21º) NOTICIARIOS. 1953. NOT N 543 A. 1 de junio de 1953.

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-543/1485857/>

22ª) NOTICIARIOS. 1953. NOT N 545 A. 15 de junio de 1953

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-545/1485846/>

23º) NOTICIARIO. 1953. NOT N 557 B. 7 de septiembre de 1953

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-557/1487107/>

24ª) NOTICIARIOS. 1954. NOT N 600 A. 5 de julio de 1954

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-600/1480964/>

25º) NOTICIARIOS. 1954. NOT N 609 B. 6 de septiembre de 1954

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-609/1482959/>

26º) NOTICIARIO. 1955. NOT N 626 A. 3 de enero de 1955

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-626/1485777/>

27º) “DANZAS ESPAÑOLAS”. 1955. IMAG N 554.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/danzas-espanolas/2875139/>

28º) NOTICIARIO. 1956. NOT N 716 A. 24 de septiembre de 1956

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-716/1486028/>

29ª) “AIRES DE MI TIERRA”. 1958. Dir. Alberto Carles Blat. DOC COL 0009.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/aires-tierra/2888954/>

30º) NOTICIARIOS. **1959**. NOT N 853 A. 11 de mayo de 1959.

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-853/1485769/>

31ª) “DANZA Y CANCIÓN. I DEMOSTRACION SINDICAL”. **1959**. IMAG N 748.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/danza-cancion-demostracion-sindical/2878894/>

32º) “MUJERES DE ESPAÑA. XXV AÑOS DE LA SECCIÓN FEMENINA”. **1959**. IMAG N 770.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/mujeres-espana-xxv-anos-seccion-femenina/2858635/>

33º) “VEINTE AÑOS DE PAZ”. **1959**. Dir. José López Clemente. DOC BN 233.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-b-n/veinte-anos-paz/2847922/>

34º) SPAIN CASTELS AND FIESTAS. **1959**. No consta Signatura. Dir. Jesús Fernández Santos

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/spain-castles-and-fiestas/2889075/>

35º) NOTICIARIO. **1960**. NOT N 887 A. 4 de enero de 1960

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-887/1486565/>

36º) NOTICIARIOS. **1960**. NOT N 908 B. 30 de mayo de 1960.

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-908/1469133/>

37ª) “EN EL ESTADIO BARCELONES. III DEMOSTRACION SINDICAL”. **1960**. IMAG N 800.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/estadio-barcelones-iii-demostracion-sindical/2868615/>

38º) NOTICIARIOS. **1962**. NOT N 1029 C. 24 de septiembre de 1962

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1029/1470603/>

39º) “V DEMOST. SINDICAL. HOMENAJE A LOPE DE VEGA”. **1962**. IMAG N 904.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/homenaje-lope-vega-5-demostracion-sindical/2860398/>

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

40º) "VI DEMOSTRACIÓN SINDICAL. AL AIRE LIBRE". 1963. IMAG N 957. VI DEMOST. SINDICAL.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/aire-libre-6-demostracion-sindical/2853966/>

41º) "XXV AÑOS DE PAZ EN LA CULTURA ESPAÑOLA." 1964. IMAG N 1031.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/veinticinco-anos-paz-cultura-espanola/2849154/>

42º) NOTICIARIO. 1965. NOT N 1175 A. 12 de julio de 1965

<http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1175/1476256/>

43º) NOTICIARIO. 1965. NOT N 1178 B. 2 de Agosto de 1965

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1178/1479165/>

44º) NOTICIARIOS. 1965. NOT N 1180 A. 16 de agosto de 1965.

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1180/1476739/>

45º) NOTICIARIOS. 1965. NOT N 1180 B. 16 de agosto de 1965.

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1180/1476713/>

46º) "PONTEVEDRA PARA QUEDARSE". 1965. IMAG N 1063.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/pontevedra-para-quedarse/2870018/>

47º) NOTICIARIO. 1966. NOT N 1234 C. 29 de agosto de 1966

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1234/1473264/>

48º) NOTICIARIO. 1966. NOT N 1237 C. 19 de Septiembre de 1966

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1237/1469441/>

49º) "IX DEMOSTRACION SINDICAL. HOMENAJE A GRANADOS". 1966. IMAG N 1113

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/homenaje-granados-9-demostracion-sindical/2851908/>

50º) NOTICIARIO. **1967**. NOT N 1285 A. 21 de Agosto de 1967

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1285/1486984/>

51º) “PARADORES DE TURISMO”. **1967**. IMAG N 1152.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/paradores-turismo/2866167/>

52º) “GASTRONOMÍA ESPAÑOLA”. **1967**. Dir. José López Clemente. DOC COL 0093.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/gastronomia-espanola/2900856/>

53º) “VII FERIA DEL CAMPO”. **1968**. Dir. Juan Manuel de la Chica Pallín. DOC COL 3131

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/7-feria-del-campo-1968/2898560/>

54º) “GIMNASIA Y FOLKLORE. XI DEMOSTRACIÓN SINDICAL”. **1968**. IMAG N 1218.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/gimnasia-folklore-xi-demostracion-sindical/2851922/>

55º) NOTICIARIOS. **1969**. NOT N 1389 A. 18 de agosto de 1969.

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1389/1486549/>

56º) “LA FIESTA DEL TRABAJO. XII DEMOSTRACIÓN SINDICAL” **1969**. No consta dirección. DOC COL 0418. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/fiesta-del-trabajo/2898515/>

57º) NOTICIARIO. **1970**. NOT N 1409 B. 5 de enero de 1970

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1409/1487078/>

58º) “ORENSE”. **1971**. Dir. Juan Manuel de la Chica Pallín. DOC COL 1001

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/orense/2905059/>

59º) “GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA” **1971**. Dir. Juan Manuel de la Chica Pallín. DOC COL 0911.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/gimnastas-japoneses-espana/2900954/>

60º) NOTICIARIOS. **1972**. NOT N 1533 A. 22 de mayo de 1972

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1533/1486493/>

61º) NOTICIARIOS. **1972**. NOT N 1552 A. 2 de octubre de 1972.

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1552/1469796/>

62º) NOTICIARIOS. **1973**. NOT N 1583 B. 7 de mayo de 1973.

<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1583/1469879/>

63º) NOTICIARIO. **1973**. NOT N 1601 A. 10 de septiembre de 1973

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1601/1469531/>

64º) “VIGO A TRAVÉS DE NO-DO (1944-1973) **1973**. No consta dirección. DOC COL 1940.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/vigo-traves-nodo-1944-1973/2915637/>

65º) NOTICIARIO. **1974**. NOT N 1634 A. 6 de mayo de 1974

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1634/1467487/>

66º) NOTICIARIO. **1974**. NOT N 1656 A. 7 de octubre de 1974

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1656/1467354/>

67º) “LA XVIII DEMOST SINDICAL HOMENAJE A LA MUJER” **1975**. Dir. Ismael Palacio Aldea. DOC COL 1716.

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/18-demostracion-sindical-homenaje-mujer/2898342/>

68º) “VIGO Y LA CAMELIA”. **1975**. Dir. Miguel Melcón Hernando. DOC COL 1684

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/vigo-camelia/3282895/>

69º) NOTICIARIO **1976**. NOT N 1736 A. 3 de mayo de 1976

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1736/1468258/>

70º) “VISITA REAL A LA CORUÑA”. **1976**. Dir. José López Clemente. DOC COL 2016

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-color/visita-real-coruna/2825928/>

71º) NOTICIARIO. **1977**. NOT N 1802. 8 de agosto de 1977

<http://www.rtve.es/alcarta/filmoteca/no-do/not-1802/1467392/>

Capítulo 5. La Galicia que bailó en el NO-DO

Distribuidos según la tipología de entregas NO-DO resultarían en total 40 NOT, 15 IMAG y 16 DOC, tal y como muestra la siguiente tabla:

RELACIÓN DE MATERIALES NO-DO

| | NOTICARIOS | IMÁGENES | DOCUMENTALES |
|----|---------------------|--------------------|---------------------|
| 1 | NOT N 6 (1943) | IMAG N 284 (1950) | DOC BN 147 (1944) |
| 2 | NOT N 18 (1943) | IMAG N 391 (1952) | DOC BN 000 (1947) |
| 3 | NOT N 90 A (1944) | IMAG N 395 (1952) | DOC BN 000 (1947) |
| 4 | NOT N 92 A (1944) | IMAG N 403 (1952) | DOC BN 000 (1951) |
| 5 | NOT N 192 A (1946) | IMAG N 554 (1955) | DOC COL 0009 (1958) |
| 6 | NOT N 253 B (1947) | IMAG N 748 (1959) | DOC BN 233 (1959) |
| 7 | NOT N 291 B (1948) | IMAG N 770 (1959) | DOC COL (1959) |
| 8 | NOT N 395 B (1950) | IMAG N 800 (1960) | DOC COL 0093 (1967) |
| 9 | NOT N 402 A (1950) | IMAG N 904 (1962) | DOC COL 3131 (1968) |
| 10 | NOT N 453 B (1951) | IMAG N 957 (1963) | DOC COL 0418 (1969) |
| 11 | NOT N 488 B (1952) | IMAG N 1031 (1964) | DOC COL 1001 (1970) |
| 12 | NOT N 528 A (1953) | IMAG N 1063 (1965) | DOC COL 0911 (1971) |
| 13 | NOT N 543 A (1953) | IMAG N 1113 (1966) | DOC COL 1940 (1973) |
| 14 | NOT N 545 A (1953) | IMAG N 1152 (1967) | DOC COL 1716 (1975) |
| 15 | NOT N 557 B (1953) | IMAG N 1218 (1968) | DOC COL 1684 (1975) |
| 16 | NOT N 600 A (1954) | | DOC COL 2016 (1976) |
| 17 | NOT N 609 B (1954) | | |
| 18 | NOT N 626 A (1955) | | |
| 19 | NOT N 716 A (1956) | | |
| 20 | NOT N 853 A (1959) | | |
| 21 | NOT N 887 A (1960) | | |
| 22 | NOT N 1029 C (1962) | | |
| 23 | NOT N 908 B (1960) | | |
| 24 | NOT N 1175 A (1965) | | |
| 25 | NOT N 1178 B (1965) | | |
| 26 | NOT N 1180 A (1965) | | |
| 27 | NOT N 1180 B (1965) | | |

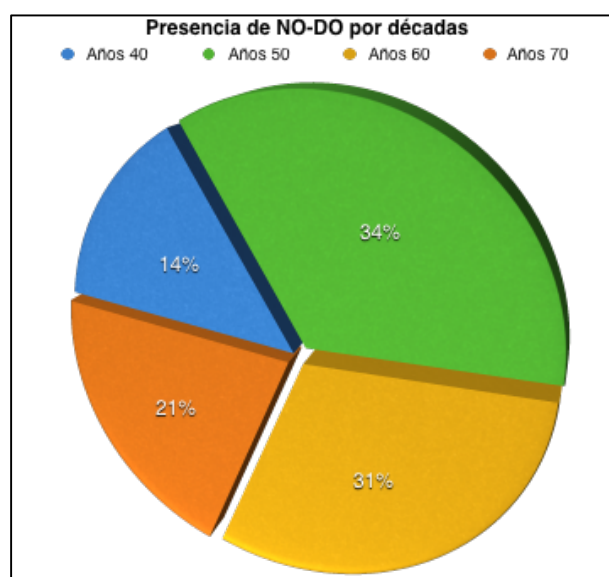
RELACIÓN DE MATERIALES NO-DO

| | NOTICARIOS | IMÁGENES | DOCUMENTALES |
|----|---------------------|----------|--------------|
| 28 | NOT N 1234 C (1966) | | |
| 29 | NOT N 1237 C (1966) | | |
| 30 | NOT N 1285 A (1967) | | |
| 31 | NOT N 1389 A (1969) | | |
| 32 | NOT N 1409 B (1970) | | |
| 33 | NOT N 1533 A (1972) | | |
| 34 | NOT N 1552 A (1972) | | |
| 35 | NOT N 1583 B (1973) | | |
| 36 | NOT N 1601 A (1973) | | |
| 37 | NOT N 1634 A (1974) | | |
| 38 | NOT N 1656 A (1974) | | |
| 39 | NOT N 1736 A (1976) | | |
| 40 | NOT N 1802 (1977) | | |

Atendiendo a su peso porcentual según las décadas del franquismo, podemos observar a través de la siguiente gráfica, como los materiales en las décadas de los cincuenta y sesenta son sustancialmente más numerosos que en los cuarenta o setenta. Por lo tanto, podríamos concluir, según los datos expuestos, que los períodos con mayor presencia de NO-DO relativos a Galicia y su folclore son los que se corresponden con la fase nacional-catolicista (década de los cincuenta) y la fase desarrollista (década de los sesenta) que, coinciden, respectivamente, con las fases en las que el uso y ejercicio folclorístico fueron más notables: los años cincuenta retratando una Galicia esencializada que, en su caso, se muestra al resto de España como reserva de la moral primitiva, católica y humilde de la gente del campo y, los años sesenta, en los que, al albor de la política de desarrollo del turismo, se muestra esa Galicia del buen comer, del buen beber, de hermosos paisajes y entrañables “gentes”.

Los años cuarenta coincidirían con la llamada fase nacional-sindicalista donde el peso del falangismo es central y, los finales años setenta del tardofranquismo que culminarían

con la caída progresiva del régimen mientras su Caudillo agonizaba física y políticamente, abrumado por el clima de contestación, oposición (incluso violenta) y malestar explícito. Al debilitamiento del régimen y sus instituciones habría que sumarle la expansión del televisor en los hogares españoles en la década de los sesenta que, poco a poco, iría sustituyendo a NO-DO como principal instrumento “informativo” para la sociedad española.



Para evitar una tesis de enorme extensión hemos tomado la decisión de hacer un catálogo con cada uno de los NO-DO que formaron el corpus de esta investigación decidiendo incluirlos como anexos a la misma. Hemos dividido los materiales atendiendo a un criterio de representación, realizando un catálogo, ordenado según los protagonistas representados en las imágenes, en el que hemos intentado hacer un breve recorrido por cada uno de los 71 NO-DO de este estudio.

En el siguiente capítulo hemos intentado hacer un recorrido por esos “representados” ordenados en tres epígrafes y que, a su vez, se corresponden con los tres catálogos de los anexos. Por un lado, atenderemos a los materiales en los que el protagonismo recae sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina, en segundo lugar aquellos que se corresponden con los grupos de Educación y Descanso y su participación en las Demostraciones Sindicales a partir del año 1958 y por último hemos dedicado una última parte a “Los

otros”, aquellos y aquellas representadas en NO-DO que no se corresponden con ninguno de los casos anteriores. Así mismo, hemos dedicado el Anexo I al catálogo de los materiales de sobre los Coros y Danzas, el Anexo II al catálogo sobre los NO-DO que se ocuparon de las Demostraciones Sindicales y el Anexo III al catálogo de todos aquellos materiales restantes.

5.1. Coros y Danzas de la Sección Femenina

La presencia de imágenes relativas a la labor folclórica de los Coros y Danzas es la más abundante de los materiales NO-DO que forman parte de este estudio. No deja de ser simbólico el hecho de que sea una organización dependiente de Falange Española Tradicionalista y de las JONS la que, por cantidad, represente a Galicia a través de su folclore en NO-DO.

Hay bastante bibliografía al respecto de la actividad de la Sección Femenina y, cada vez más también al respecto de los Coros y Danzas de España que dependían de ella misma, pero uno de los primeros trabajos al respecto de la sección falangista que se ocupaba de los elementos folclóricos es el ya mencionado de Estrella Casero, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*.

Como se podrá comprobar en el Anexo I, las cuestiones relativas a lo folclórico musical se pusieron en manos, casi en exclusiva de los Coros y Danzas y sus grupos fueron los que disfrutaron del apoyo incondicional de la organización de Sección Femenina y del régimen en general. Su papel fue mucho más del aparente, más allá del simple hecho de “recoger” –ya veremos cómo– y “rescatar” las que consideraban tradiciones folclóricas que existían dentro del territorio español. Lo que las muchachas de los Coros y Danzas hacían bailando iba mucho más allá del simple hecho de bailar. Con esos bailes se ofrecía apoyo al régimen, al Caudillo y a muchos de los actos institucionales que se pusieron en marcha. Con esos bailes también se pusieron en marcha estrategias de carácter diplomático en el exterior en el momento en el que España pasaba por su peor crisis internacional a causa del resultado de la II Guerra Mundial en el año 1945 a favor del bando aliado. Con esos bailes se

adoctrinó a miles de mujeres del país y se les educó en moral, pudor, educación e ideología y con esos bailes se mostraba al resto del país un tipo de folclore concreto, con implicaciones políticas claras que, revestido de trajes “regionales” y juventud femenina, convertía la cara más dura del régimen en la más amable y colorista.

Las grandes mujeres de la Sección Femenina fueron siempre muy conscientes de la importancia que podían llegar a tener los Coros y Danzas en el país y no se equivocaban en absoluto ya que fue una de las instituciones más fuertes y estables de la dictadura y una de las que más se benefició la política interior y exterior. Pero además, se educaban los cuerpos, principalmente los cuerpos femeninos ya que la institución comenzó su andadura con la seria prohibición de que los hombres participaran en el baile. Se educaban los cuerpos que bailaban a través de las posiciones, de las miradas, de los símbolos que en el baile residían, de los trajes con los que se vestían y que las legitimaban en la actividad folclórica. Educaban también a los otros cuerpos, aquellos que no bailaban pero miraban, que iban al cine a ver una película o que en el día de la fiesta del pueblo veían bailar a aquellas muchachas de la Sección Femenina. Así se construía cultura puesto que se construían “saberes” culturales, en este caso musicales. Así los construían los Coros y Danzas presentando su particular versión de cada uno de los bailes folclóricos, y así pasaban a la población –depositaria en el fondo de esos “saberes”– que solo podía hacer dos cosas: asumir como propias esas “propuestas” o rechazarlas por ajenas. Ambas cosas ocurrieron en España: hubo quienes las asumieron consciente o inconscientemente e incluso las reprodujeron, por ejemplo en otras agrupaciones folclóricas. Y también hubo quienes las rechazaron, conscientes del ejercicio de invención, y a partir de ese rechazo construyeron otras “fórmulas” musicales basadas en estudios de mayor rigor etnográfico. Pero el rechazo deja ver también el éxito de la “arquitectura” folclorista, aunque sea por oposición, así que podemos considerar que en un caso o en el otro, el papel de los Coros y Danzas sí incidió en la manera de pensar la propia cultura musical y en la forma en la que el pueblo se percibía a sí mismo bailando, cantando o tocando.

Las imágenes de las que los Coros y Danzas se hicieron eco en NO-DO muestran las diversas facetas en las que las mujeres se embarcaron bailando en los grupos. Por un lado, como dijimos, se asignó a la Sección Femenina, concretada en la labor de los Coros y Danzas, una “recuperación folclórica” que no fue tal sino que más bien fue una constante

recreación de estampas que pretendían ser resumen de una realidad musical folclórica que, por otra parte, ya no existía como tal exactamente puesto que la modernidad también llegaba a la música. Pero las muchachas de los Coros y Danzas de España tuvieron la excepcional ocasión de salir del país autárquico para conocer mundo bailando. El verdadero papel a desempeñar no era simplemente bailar, como muy bien sabían Pilar Primo de Rivera, las Regidoras Provinciales, e incluso las instructoras de los grupos. Para el franquismo, los viajes de los Coros y Danzas abrían dos vías de difícil acceso en los años cuarenta en un mundo que se cerraba a España a todos los niveles: por un lado, abría relaciones diplomáticas permitiendo la entrada de los grupos de la Sección Femenina en países que habían roto las relaciones diplomáticas con España ya que, al fin y al cabo, iban a bailar (es decir, que no llevaban escopetas ni grandes Biblias tampoco, su arma eran *pololos, dengues, bailes y sonrisas*). La segunda vía tenía que ver con la “emoción como recurso movilizador”.

Otra cuestión importante relacionada con esa gestión de la emoción que los Coros y Danzas administraron con gran habilidad, tiene que ver con los desplazamientos de sus agrupaciones por el extranjero en donde residían miles de exiliados y emigrantes, como es el caso de Argentina, Marruecos o Francia. [...] (Ramos Lozano, 2010:129)

Efectivamente, como escribe Pilar Ramos Lozano, el recurso movilizador de la emoción fue uno de los que puso en marcha la Sección Femenina, muy especialmente en aquellos países que habían sido destino de muchos exiliados y exiliadas, aun en unos dolorosos años cuarenta. Como veremos a la hora de profundizar en uno de esos viajes de los Coros y Danzas, retratado en NO-DO en diversas ocasiones, fueron muchos los artículos de prensa que se escribieron desde España contando anécdotas que supuestamente las chicas de los grupos vivían al recibir el caluroso agradecimiento de algunos (hombres sin lugar a dudas) que, siendo de pasado “rojo” sentían la emoción de la lejana patria al verlas bailar. En palabras de Luís Suárez Fernández, cronista de los Coros y Danzas:

Los periódicos bonaerenses calificaron la presencia de “original embajada”. Lo que comenzaba en un tono oficial, visita acordada por las cancillerías, se había convertido en algo nuevo para los anales de la diplomacia: callaba la política y hablaba el corazón: los

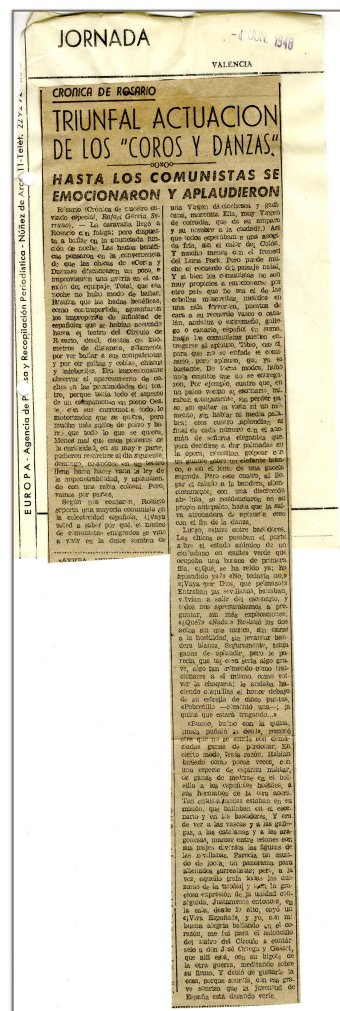
Capítulo 5. La Galicia que bailó en el NO-DO

que allí vivían en el exilio no tenían ante sí ninguna imagen de la España franquista, sino los acentos y los bailes de su propia tierra. (Fernández Suárez, 1993: 147)

La película *Ronda Española* de Ladislao Vajda, 1951, recrea de una manera elocuente el discurso emotivo que tanto la Sección Femenina como las autoridades franquistas deseaban publicitar de la incidencia de los grupos de muchachas en los viajes que realizaban, muy especialmente a aquellos países en los que había un buen número de exiliados y exiliadas españolas tras la Guerra Civil. En ella se cuenta la historia de un hombre vasco, que recibe la incómoda visita de su hermana pequeña, bailarina de los grupos de Coros y Danzas de su provincia. La película contextualiza la acción en los casos de repulsa que, si no fueron reales, guardaban una gran similitud con incómodas experiencias reales del rechazo que los grupos tuvieron que vivir en varios lugares a su llegada. Así, este hombre, de pasado comunista, no solo rechazaba inicialmente la llegada de su hermana sino que además, organizó, junto con algunos otros, el boicoteo a una de las actuaciones de las chicas. Como es de suponer, en el transcurso de la película, el hombre, junto con otros de procedencia española (incluido un gallego) claudicaron en su empresa por verse arrollados por un sin fin de emociones patrióticas al ver a las chicas exponer los bailes y cantos de sus propias tierras.

El documento que aportamos a la derecha, localizado en los documentos sobre la Sección Femenina que se encuentran en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, narra como “hasta los comunistas se emocionaron y aplaudieron”.

Pero además, ese recurso movilizador de la emoción no solo fue desarrollado como estrategia diplomática de cara al exterior, sino también de cara al interior. Una de las funciones que conscientemente asumió la Sección Femenina a través de los Coros y Danzas



Recorte de prensa sobre el viaje
De Coros y Danzas a América en
1948

[ID (03) 51.23 CAJA 32 (Grupo 7
Nº1); 23/27.704-28.302]

fue españolizar a la población a través de los bailes. A pesar de que en innumerables ocasiones alegaban que uno de los principales criterios que los Coros y Danzas aplicaban al folclore era el de respetar el contexto originario de los cantos y bailes que recogían en los pueblos y que, no debían ser interpretados por grupos de otras procedencias precisamente en ese respeto al contexto original, incurrieron también en innumerables contradicciones ya que se prescindió de ese criterio en una gran cantidad de ocasiones. Tanto es así que utilizaron el recurso de los bailes y cantos de diferentes procedencias en la unificación de los pueblos de España. La mismísima Pilar Primo de Rivera manifestaba abiertamente tal incoherencia en su temprano discurso del año 1939 en el III Consejo Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS en Zamora.

Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el chistu, cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlos a través de los tabladillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. [...] España estaría incompleta si se compusiera solamente del Norte o del Mediodía. Por eso son incompletos también los españoles que sólo se apegan a un pedazo de tierra” (Primo de Rivera, [s.f. 1950]: 31)

A lo largo de los materiales de NO-DO que forman parte de este estudio veremos cómo la presencia de los Coros y Danzas es numerosa a lo largo de todo el franquismo y, a pesar de que sí hay evolución en las características de su labor y de su puesta en escena, también es común a los materiales, del mismo modo que al franquismo en general, una pervivencia de procesos folcloristas que afectan tanto a las coreografías, a los trajes y al repertorio musical. Finalmente, cualquier manifestación cultural que sea extraída de los pueblos con la finalidad de ser mostrada como espectáculo, tanto en los pueblos como en las ciudades e incluso en el extranjero, tiene a la fuerza que ser modificado en beneficio de la espectacularidad de la propuesta. Esa ganancia en espectáculo obliga a que se pierda en veracidad y rigor de campo, pero finalmente el objetivo de los Coros y Danzas iba mucho más allá de los pueblos y las aldea puesto que consideraban tener una misión mística y política que excedía el interés etnográfico y terminaba por convertirse en propaganda y

adoctrinamiento. El simple hecho de que los bailes se hicieran solo por mujeres hasta el año 1961 (por prohibición de participación masculina) incurría en una descontextualización del baile constante: se intercambiaron los roles del baile pero seguían evidenciando lecturas simbólicas de dominación de unas mujeres frente a otras, se mixtificaron algunos trajes de mujeres para simbolizarlas como hombres.

Esta situación de anormalidad se veía acentuada por la prohibición expresa a los grupos de Coros y Danzas a lo hombres. Solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961, año en que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas. (Casero, 2000: 65)

Lo verdaderamente interesante para descubrir la distorsión de esta actividad es llegar a comprender cómo las personas que estaban en esos pueblos en los que algunas de las instructoras de los Coros y Danzas habían hecho “recogida”, recibieron los bailes al ver lo que habían hecho con ellos en ese viaje de ida-vuelta. ¿Se asumieron como ciertos y se olvidaron los otros?, ¿surgió el rechazo?, ¿se modificaron o coreografiaron los bailes a partir de la actividad de los grupos?.

Aquí transcribimos una de las circulares de Pilar Primo de Rivera al respecto de esa actividad e ida y vuelta a los pueblos

Circular núm. 222, Madrid 10 de marzo de 1944³⁹.

[CIRCULAR NUMERO 222

Camarada: Conseguida ya por la Sección Femenina una orientación clara en lo que se refiere a la enseñanza musical de nuestras afiliadas, y más particularmente en el orden folklórico, no puede limitarse nuestra labor a la sola exhibición anual de los grupos de coros y danzas, aunque éste lleve consigo casi la continuidad de

³⁹ Primo de Rivera, [s.f.]. *Circulares de la delegada nacional. Años 1936-1947*. Madrid: Delegación Nacional de Sección Femenina de FET y de las JONS, 28.

Consultado en formato digital en: file:///Users/beabustom/Downloads/myslide.es_circulares-de-la-delegada-nacional-de-la-seccion-femenina-de-falange-pilar-primo-de-rivera-anos-1936-1947.pdf [Fecha de consulta 16/08/2015]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

una labor permanente por razón de los ensayos que hay que realizar para presentarse. al concurso y una demostración magnífica de nuestras maravillosas esencias españolas.

La Falange tiene que aspirar cada vez a una mayor perfección, y por lo tanto, nuestra labor folklórica la orientaréis, desde ahora, además de como se viene haciendo, en el sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo.

Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, días del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, así se irán acostumbrando, hasta llegar, si fuera posible, a establecerlo como costumbre para todos los domingos.

Bien entendido que sólo esto debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos.

Por esta misma razón, tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su propia región o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusiónismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera del ambiente y del carácter de la región. .

Para la organización de lo que aquí se os indica tendréis muy en cuenta la segunda parte de la Circular 206.

De esta manera, podían también irse desterrando, sobre todo en algunos pueblos, los bailes modernos, tan poco a propósito para el ambiente rural.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista. Madrid, 10 de marzo de 1944.-La

Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera.-Saludo a Franco. ¡Arriba España!

Camarada Delegada Provincial de la Sección Femenina.]

5.2. Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

A lo largo de los casi cuarenta años de imágenes de NO-DO, el protagonismo de Educación y Descanso va a estar principalmente retratado en las crónicas que anualmente NO-DO fue haciendo de las Demostraciones Sindicales que se celebraron en diferentes estadios de fútbol españoles (principalmente en el Santiago Bernabéu madrileño) el día primero de mayo.

Tales demostraciones venían a ser un espectáculo de enormes dimensiones en las que se exponía a Franco –siempre presente– y a los asistentes, la política social desarrollada por

las Obras Sindicales, especialmente la desarrollada por la Obra Sindical “Educación y Descanso”. Junto con la Obra Sindical del Hogar y las Obras Sindicales “18 de julio” y de Previsión Social, “Los Hogares de Educación y Descanso han de ser empleados como un instrumento poderosos de captación social y política [...]” (*Orden de servicio núm. 10/44, 22-3-1944 citada en Molinero, 2008: 127*) y su objetivo no era el de facilitar descanso a los y las trabajadoras sino más bien gestionar sus horas ociosas en lo que el régimen consideraba actividades que fomentaran la distracción y la formación de los empleados para agruparlos bajo una obra sindical única en la que se fortalecieran las relaciones entre los trabajadores y el régimen. Es decir, que se trataba de organismos gestores del trabajo, pero también del ocio, que impedían que las y los trabajadores tuvieran mucha más vida social y cultural que la que el propio sindicato les recomendaba. Esto lo convertía en un organismo, tal y como explica Molinero, de encuadramiento y captación de masas.

Cuando se constituyó [la Obra Sindical de Educación y Descanso], el 14 de diciembre de 1939, se señaló que nacía con la “finalidad semejante a la organización alemana de “La Fuerza de la Alegría” y al “Dopolavoro” italiano y tiene por objetivo el mejoramiento cultural y físico del productor”. En correspondencia con aquella identidad, el nuevo organismo respondía al nombre de Obra Nacional Alegría y Descanso, que, según la circular de presentación, tenía como objetivo “la formación espiritual, cultural y física y la elevación del nivel de la vida de los sindicatos de la CNS como asimismo proporcionarles entretenimiento y descanso educativo”⁴⁰. (Molinero, 2008: 144)

Sin embargo, tal y como indica Molinero, el éxito del organismo español no llegó a influir de manera notable en la ciudadanía trabajadora española con la incidencia con la que lo hicieron las obras alemana e italiana.

Desde la Obra de Educación y Descanso se integraron actividades de diversa índole: deportivas, musicales (corales, orquestales, folclóricas), vacacionales, excursiones, etcétera. Dado que el objetivo principal era “estar presente y distraer al personal” (*Ibid.*: 145) se organizaron actividades que fueran un espacio de esparcimiento y comunidad entre los y las trabajadoras.

⁴⁰ Tannenbaum, Edward R. 1975. *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*. Madrid: Alianza, 190-195. (Citado en Molinero, 2008: 144)

Una de las propuestas más notables de la Obra de Educación y Descanso tuvo relación con el folclore. Como indica Molinero: “En 1951 estaban encuadradas en la Obra 63 bandas de música, 204 orquestas y rondallas, 90 masas corales y 18 agrupaciones musicales de diversa índole, 462 grupos de baile y danza y 84 cuadros artísticos [...]” (*Ibidem*). Y además, se intentaba integrar cualquier tipo de agrupación folclórica ajena que existiera en aquel momento a los propios grupos de coros y danzas de Educación y Descanso. Un ejemplo que veremos es como el Coro de Ruada de Ourense fue “invitado” a formar parte de los grupos folclóricos gallegos de Educación y Descanso.

El *grosso* del material cinematográfico que se maneja en esta investigación al respecto de la labor folclórica de los grupos de baile de Educación y Descanso —y de aquellos otros que no siendo de la Obra estaban obligados a serlo— se refiere, como hemos dicho, a las Demostraciones Sindicales celebradas el 1 de mayo, “La fiesta del Trabajo”. Habría que recordar, antes de continuar, que la tradición reivindicativa del primero de mayo fue pretendidamente erradicada por el régimen. Mantener una celebración en la que se rememoraba la tradición de lucha de los trabajadores, bautizada como Día Internacional de los Trabajadores (que no del trabajo), era conservar una jornada revolucionaria de clase obrera totalmente inadecuada, por roja y comunista, en el proyecto de la nueva España. “A partir de 1890 cada primavera, de forma reiterada, los obreros de distintos países se movilizan para afirmar una identidad colectiva, demostrar su fuerza ante la sociedad y los poderes públicos y el consenso en torno a reivindicaciones comunes” (Calle Velasco, 2003: 87)

Pero en el año 1955, el Papa Pío XII, instituyó para el 1 de mayo, lo que dio en llamarse el día de San José Obrero o Artesano, patrón de los trabajadores católicos y, desde aquel día, celebración a la que quiso sumarse el franquismo.

Al año siguiente, monseñor Montini convoca, para el 1 de mayo de 1956, una gran concentración de obreros católicos de todo el mundo en Milán, [...] El lema de la magna concentración es: *Obreros de todo el mundo, unámonos en Jesucristo*. (Calle Velasco, 2003: 98)

Y el día de los Trabajadores se convirtió en el día de San José Artesano y a partir del año 1958, comenzó a celebrarse en España, sin “desórdenes revolucionarios”, ni huelgas, ni manifestaciones, en una cita anual de propaganda franquista de dimensiones faraónicas. Solo en la II Demostración Sindical, celebrada en el estadio Bernabéu en 1959, fueron 10.000 los participantes en el acto (según la locución), número que fue en aumento con el paso de los años. El objetivo de tales Demostraciones era, efectivamente “demostrar”, la adhesión supuestamente inquebrantable de los y las trabajadores al régimen y su Caudillo, a través de los citados organismos gestores del ocio de los trabajadores de España, mientras que de forma simultánea se daban manifestaciones duramente reprimidas –en los últimos años del régimen– en diversos puntos del país y de las que NO-DO, por supuesto, no se hacía eco. En estas muestras se daban cita el folclore, la gimnasia deportiva, el ciclismo, la música coral, la música orquestal, el teatro, la danza, y lo que los organizadores del acto consideraran adecuado anualmente. La última demostración fue la XVIII Demostración Sindical en el año 1975. Muerto Franco, en el año 1976 se puso en marcha otro tipo de propuesta, no del todo rupturista ya que la Transición se presentaba tensa y compleja a nivel político. La necesidad de cambios se hacía una evidencia pero a su vez había temores fundados de que la ruptura inmediata con el modelo político anterior podía desencadenar conflictos serios con aquellos que defendían la continuidad. Los cambios se produjeron de forma progresiva y uno de ellos tuvo que ver con las celebraciones del 1 de mayo. La propuesta para la fecha en aquel año 1976 supuso el principio de la desvinculación de aquella “bestia negra” que habían sido las Demostraciones Sindicales. Recogía la noticia el periódico ABC el día 22 de abril de 1976, dando buena cuenta del cambio que se estaba produciendo en España:

Actos del 1º de Mayo.—Durante el primero de mayo se celebraran diversos actos culturales, deportivos y folclóricos en 524 localidades españolas como sustitución de la Demostración Sindical que hasta ahora se celebraba en Madrid.

De acuerdo con los datos que obran en poder de la Organización Sindical, a lo largo de la jornada del primero de mayo se celebrarán en toda España 3.423 actos, en los que participarán 107. 960 personas.

Los actos culturales, deportivos y de otra índole se realizarán de acuerdo con los programas preparados por la Obra Sindical de Educación y Descanso, y está prevista la asistencia de unos 2.250.000 personas. Según señalan fuentes sindicales, el presupuesto que anualmente se destinaba al montaje, celebración y organización de la Demostración Sindical se dedicará

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

este año a promocionar actividades a nivel provincial y, en especial, actos de carácter cultural.

ABC. JUEVES 22 DE ABRIL DE 1976. PAG. 15.

VIDA SINDICAL

HOY COMIENZA LA ASAMBLEA NACIONAL DE GRUPOS DE EMPRESA

Socialización de la cultura, deporte laboral y turismo social, entre los temas a tratar

Madrid. (De nuestra Redacción.) Hoy se inaugura en la Casa Sindical la I Asamblea Nacional de Grupos de Empresa, en la que se trata de establecer las bases adecuadas de coordinación en la Obra Sindical de Educación y Descanso, y los grupos de empresa distribuidos por todas las provincias españolas.

Educación y Descanso por el cumplimiento de sus fines de promoción y organización del tiempo libre ha considerado a los grupos de empresa como el elemento más eficaz de integración y los núcleos ideales para la realización de sus fines en las comunidades laborales.

Con carácter previo a esta Asamblea Nacional, representantes de los grupos de empresa de cada provincia han celebrado reuniones para estudiar y formular sugerencias a las diversas potencias que componen el temario de la Asamblea Nacional. En el orden del día, además de una ponencia relativa a normativa se estudiará la socialización de la cultura, del deporte y el turismo social y de vacaciones.

Los grupos de empresa, según consta en la ponencia que se propón para su aprobación al pleno, solicitan la realización urgente de un estudio sobre la utilización del tiempo libre para todos los españoles, especialmente para el mundo del trabajo, a fin de que en un futuro próximo puedan llevarse a cabo una serie de realizaciones, entre las que figuran la creación y perfeccionamiento de la infraestructura urbana y rural y de espacios naturales para la adecuada utilización del tiempo libre; mentalización de la sociedad, especialmente de las empresas y organismos competentes para que aporten los medios necesarios a una conveniente utilización del tiempo libre y considerar la ayuda del Estado a los grupos de empresa para la promoción y realización de actividades.

ACTOS DEL 1.º DE MAYO.—Durante el 1.º de mayo se celebrarán diversos actos culturales, deportivos y folklóricos en 534 localidades españolas, como sustitución de la Demostración Sindical que hasta ahora se realizaba en Madrid.

De acuerdo con los datos que obran en poder de la Organización Sindical, a lo largo de la jornada del primero de mayo se celebrarán en toda España 3.423 actos, en los que participarán 107.960 personas.

Los actos culturales, deportivos y de otra índole se realizarán de acuerdo con los programas preparados por la Obra Sindical de Educación y Descanso, y está prevista la asistencia de unos 2.250.000 personas.

Según señalan fuentes sindicales, el próximo día 22, y dentro de los actos programados con motivo de la festividad de San Jorge, Patrono de la provincia, se será impuesta el ministro de Relaciones Sindicales, don Rodolfo Martín Villa, la medalla de oro de la provincia.

Dicha medalla le fue concedida por la Corporación Provincial en atención a sus relevantes méritos personales y políticos y a su fructífera dedicación a la provincia de Barcelona, a la que ha servido de modo ejemplar primero como delegado provincial de Sindicatos y posteriormente en calidad de gobernador civil.

ENSEÑANZA

SOLUCIONES PARA EL DECRETO DE LAS CUATRO CONVOCATORIAS

Una comisión tripartita hará la propuesta al Ministerio de Educación

Es muy probable que mañana, viernes, se reúna la Comisión encargada de analizar los documentos y estudios recopilados por el Consejo de Rectores y la Junta Nacional de Universidades en relación con el decreto de permanencia en la Universidad, que limita a cuatro el número de convocatorias por asignatura, y proponer soluciones adecuadas al respecto al Ministerio de Educación y Ciencia, según se informa a Europa Press en fuentes competentes.

Esta Comisión, según las citadas fuentes, estará presidida por el director general de Universidades, don Gabriel Ferrás, y formada por cinco representantes de los profesores, cinco de los estudiantes y cinco de los profesionales.

CONSEJO DE RECTORES.—Como se recordará, en la postura adoptada por el Consejo de Rectores en su reunión de La Rabida, el tiempo que se planifica la necesidad del establecimiento de algún tipo de límite de permanencia del alumnado en los centros universitarios, se reconocía que la actual normativa de permanencia en la Universidad plantea problemas que exigen una inmediata reconsideración, por lo que se considera preciso el estudio y preparación de un proyecto de ley que sustituya al actual decreto y en el que se habrían de abordar, al menos, los siguientes extremos: fijación del límite de convocatorias oficiales y libres, así como el de permanencia en la Universidad; posibilidad de matriculación por asignatura independiente y ámbito de competencia de las Universidades y de sus órganos académicos en esta materia.

DELEGADOS.—Por su parte, el Consejo de delegados de la Universidad Politécnica de Madrid, en la que se registraron numerosos paros durante el pasado trimestre en relación con la limitación de convocatorias, insistió, en un comunicado recientemente hecho público, en la necesidad de que el decreto de permanencia sea derogado en su totalidad. Probablemente los cinco representantes de los estudiantes en la mencionada Comisión saldrán de entre los componentes de este Consejo de delegados.

PIDEN LA ENSEÑANZA DEL VASCUENO

Bilbao, 2. (Prensa.) «Representando a la juventud, un grupo de estudiantes pide que se tomen las medidas necesarias para la implantación del estudio de la lengua vasca, de la literatura e historia del País Vasco, asignaturas oficiales a todos los niveles de la enseñanza (B. U. P., E. G. B., Universidad y Formación Profesional, etcétera), así como un total apoyo a todo tipo de iniciativas que en este sentido partan de la juventud. Esta petición se inserta en una carta avalada por más de seis mil firmas, que ha sido entregada en la Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia. La misma carta hace referencia a los impedimentos con que tropieza la enseñanza del euzkera. Los representantes juveniles terminan su carta confiando en una positiva respuesta.

DESALOJADO UN INSTITUTO MADRILEÑO

Ha sido desalojado el curso nocturno del Instituto de Enseñanza Media Conde de Orgaz, cuando se celebraba una asamblea para votar la continuación del paro académico interrumpido con las vacaciones de Semana Santa.

Los Institutos de Enseñanza Media dependientes de la Universidad Autónoma, que habían permanecido en paro días antes de las vacaciones de la Semana Santa.

Madrid, 22 de abril de 1976. ABC: 15⁴¹

⁴¹ “Hoy comienza la Asamblea Nacional de Grupos de Empresa”: Madrid, 22 de abril de 1976. ABC: 15. En <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/04/22/031.html> [Fecha de consulta 12/10/2015]

Capítulo 5. La Galicia que bailó en el NO-DO

No tenemos muestras de todas las Demostraciones Sindicales – aunque sí de la mayoría – porque no hay representación folclórica de Galicia en todas ellas, pero salvando homenajes particulares y actividades concretas, el formato fue, en esencia, siempre el mismo.

Cada 1 de mayo la Organización Sindical, a través de la Obra de Educación y Descanso, busca sorprender con un espectáculo diferente, si bien todos ellos poseen la nota común del colorido, el brillo y los juegos de luces al servicio de una atmósfera de entusiasmo general y de adhesión al caudillo. De estética geométrica, muy cuidada, los espectáculos simbolizan el orden, la obediencia, la disciplina, abnegación, fuerza, unidad y grandeza, valores con los que debían identificarse los espectadores y el pueblo español en general. La ritualización se mantiene año tras año: entrada triunfal de Franco al estadio con su esposa y varios ministros, además del jefe nacional de la Obra Sindical de Educación y Descanso, cuerpo diplomático, prensa extranjera y distintas delegaciones de las provincias españolas y centros regionales; ocupa la tribuna de honor e inmediatamente se hace el silencio para escuchar el himno nacional; a continuación, con un orden cronometrado por instructores, se inicia el desfile de los grupos deportivos o folclóricos con sus banderas y estandartes, y, en alguna ocasión, llegan a desfilar con antorchas, de inspiración nacionalsocialista, que rinden homenaje al caudillo antes de la exhibición. (*Ibid.*, 2003: 103-104)

Y, a partir de ahí, se concretaba la propuesta de espectáculo de año en año. En el catálogo expuesto en el Anexo II hacemos un breve recorrido por las demostraciones con las que nos hemos encontrado en NO-DO y que hacen referencia participativa a grupos folclóricos gallegos. Consideramos que son una muestra suficiente tanto para comprender en qué consistían tales actos, como para aproximarnos a los usos que se hacían del folclore, como para analizar los procesos de folclorización que se daban –y que por supuesto no solo afectaban al folclore gallego sino a cualquiera en general– y por último, para también percibir la evolución que se dio en las mismas desde el año 1958 y el 1975 ya que, a pesar de que la esencia era la misma, las propuestas de espectáculo, el número de participantes, y los elementos musicales, fueron evolucionando de diferentes formas, constatando de por sí, los procesos de “macrofolclorización” que se fueron dando con los años. “Macrofolclorización”, puesto que las fórmulas musicales derivaron hacia fórmulas de participación macro lo que a su vez implicó también una homogeneización prácticamente marcial del baile o de la vestimenta lo cual obligaba también a la simplificación para que se pudiera desarrollar por tantas personas.

5. 3. Los “otros”

Hemos agrupado bajo el catálogo llamado *Los Otros*” (Anexo III) todos aquellos materiales NO-DO que, en principio, parecen no corresponderse ni con la actividad de los grupos de Coros y Danzas ni con los de la Obra de Educación y Descanso. Pero lo cierto es que la cuestión se complica en este punto ya que los materiales son bastante heterogéneos entre sí y en muchos de los casos podría tratarse igualmente de la participación de Coros y Danzas, aun sin confirmación. Esa confusión surge del hecho de que en muchos de estos casos la locución no hace referencia explícita a quiénes son los protagonistas.

El criterio de exposición de los casos expuestos es el Anexo III responde a dos cuestiones. El primer criterio de ordenación intenta agrupar los materiales atendiendo a quiénes son, o se supone que son, los protagonistas que aparecen en las imágenes. Y a su vez, en cada uno de los subepígrafes del Anexo III, hemos ordenado los casos atendiendo a la cronología de producción/proyección del propio NO-DO. Además, del mismo modo que figuran los casos de los catálogos de los Anexos I y II, en cada uno de los títulos de los NO-DO del Anexo III consta su numeración correspondiente en relación a la lista general de los 71 materiales que forman el corpus de esta investigación.

Hemos titulado este epígrafe como *Los “otros”* pretendiendo hacer alusión al hecho de que sean esos otros casos que están por fuera de la representación orgánica e institucional del propio régimen. Pero como veremos, muchos de los casos, aún bajo el anonimato, parecen responder a los esquemas de esas mismas dos instituciones. Intentaremos aclarar qué otras participaciones folclóricas se ven en las imágenes de NO-DO, con qué intención se utilizan y si estas responden o no a otro tipo de patrones musicales a los vistos en las agrupaciones anteriores.

Así pues, por un lado tenemos las imágenes que, siendo de NO-DO, hacen referencia a la actividad que otros grupos folclóricos hacían en esos años. Más allá de que los grupos de Coros y Danzas consideraran estar salvando a la cultura musical popular de España del peor de los olvidos, ese fue un proceso que ya estaba vivo desde la segunda mitad del siglo XIX cuando afloraron los “regionalismos”. Es de justicia recordarlo aquí ya que, así como los procesos de folclorización no fueron exclusivos a la dictadura sino muy anteriores,

encontrando posteriormente –con la proliferación de los nacionalismos en Europa aun en el siglo XX– continuidad. La conciencia de la pérdida y de ahí el interés por la recogida del acervo cultural no es, ni mucho menos, exclusiva a la actividad de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Cuando en el año 1939 la Sección Femenina creó el Departamento de Música dentro de la Regiduría de Cultura en el que se desarrollaría la acción de los Coros y Danzas, en Galicia ya se habían fundado más de una decena de agrupaciones corales, folclóricas con cuerpo de baile y orfeones⁴². La mayoría de ellas estaban en activo en el año 1936 y continuaron con su actividad más allá de la guerra. Algunos de ellos siguen trabajando hoy en día.

De toda esta actividad, el franquismo apenas se hizo eco. Son escasamente tres materiales los que hacen referencia directa a otras agrupaciones folclóricas ajenas a Coros y Danzas pero hay que matizar que hay muchos otros materiales NO-DO en los que no se especifica quiénes son los protagonistas que figuran en el plano. Podrían ser grupos folclóricos de diversos puntos, pero también es verdad que bien podrían volver a ser los grupos de Coros y Danzas, a pesar de que tales grupos de las diversas “regiones” españolas pocas veces quedaban sin presentar en NO-DO.

Aparte de la escasa presencia de la que disfrutaban otras agrupaciones folclóricas de la época en el NO-DO, otra de las divisiones de los materiales en el catálogo del Anexo III tiene que ver con “Los no mencionados”. Se trata de materiales en los que no consta la información al respecto de quiénes son las personas o las agrupaciones que desarrollan la actividad folclórica. Protagonistas silenciados o, al menos, no representados.

En “Curiosas excepciones” nos hemos ocupado de los materiales que no responden a ningún material “habitual” en relación a sus protagonistas y al uso que se hace del folclore en NO-DO. En este sentido podríamos decir que se trata de materiales que se salen por fuera de lo representativo de la muestra. Hay cuatro materiales distintos en ella: una fiesta

⁴² Orfeón Coruñés, (1875); Orfeón brigantino, (1879); Orfeón Pacheco, (1880); Orfeón Eco da Coruña, (1882); Aires da Terra, (1883) Coro Toxos e Froles (1914); Agrupación Artística de Vigo (1915); Cántigas da Terra (1916); Foliadas e Cantigas (1916); Agarimos da Terra (1916); Cantigas e Aturuxos (1917); Sociedade Artística de Pontevedra (1917); Coro de Ruada (1918); Cantigas e Agarimos (1921); Airiños do Ulla (1923).

infantil en la que bailan niñas muy pequeñas vestidas con el traje regional, un reportaje sobre los niños y niñas de la Operación Plus Ultra, que un momento son recibidos por otros jóvenes que van vestido con el traje folclórico, otro dedicado a la artesanía popular gallega, y un último que hace un recorrido turístico por la villa de Pontedeume.

Y por último existe un material que pretende representar al “pueblo”. En esos materiales NO-DO muestra a personas desarrollando una actividad musical que se presenta como propia y popular. En cualquier caso, el material es tendencioso puesto que en algunos casos se pretende mostrar el “pueblo” pero en realidad puede ser simplemente un escenario recreado donde las situaciones de cotidianidad están pactadas, coreografiadas o ensayadas para ser grabadas pero con el objetivo de hacer sentir en el espectador la sensación de estar viendo usos y práctica veraces. No está nada claro de qué tipo de “pueblo” se trata o en qué condiciones se “retrata” en NO-DO. Se ha dividido ese epígrafe en dos separando los materiales en torno a dos suposiciones. Una, en la que se establece que probablemente no se trataría del pueblo sin más ya que parecen más bien situaciones previamente pactadas entre el propio NO-DO y “figurantes”; una especie de “actores y actrices” que pudieran “actuar” allí con motivo del rodaje. Entrarían en este grupo materiales que hacen referencia a muestras folclóricas que habrían sido pactadas e incluso contratadas por el propio NO-DO para poder recoger imágenes con temática folclórica. Podría, en algunos casos, tratarse incluso de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, pero simulados bajo la categoría de lo “popular” y “cotidiano” para conceder veracidad al material.

La otra de las suposiciones se basa en la probabilidad de que los representados sean personas que sí se encuentran en su contexto real. Bajo el epígrafe de “¿El pueblo? Los casos de representación popular?” hemos agrupado las imágenes de carácter más etnográfico. La mayoría de ellas están recogidas en el “campo”, la mayoría de ellas en el medio rural, medio que interesaba más a NO-DO en el retrato arcaísta de la Galicia. Muchos de los protagonistas anónimos que aparecen en esos materiales audiovisuales no parecen responde a la categoría de “actores”. El problema que surge es que, como la Antropología Audiovisual manifiesta con claridad, ninguna cámara (y menos la de NO-DO) pasa desapercibida en el terreno. Cualquier modelo de registro, más aun si es una cámara de cine, altera el campo natural en el que se inserta, por mucho que no se pretenda. Esas son las imágenes en las que la sociedad gallega se presenta de una manera más tipificada y

costumbrista. Personas reales en lugares reales, haciendo su actividad cotidiana pero tratados en las imágenes de NO-DO como una estampa de postal atemporal en la que el tiempo se detenía en favor de la costumbre y la tradición. Además, a pesar de que se trate de situaciones grabadas en su mismo contexto, ocurre que nunca jamás se producen diálogos de personas recogidas de manera real: la locución inventa y simula los diálogos, utilizando el idioma gallego para dotar a las imágenes de veracidad cuando el resultado acaba por ser un documental claramente diseñado por NO-DO en la producción de una cultura que se ejemplarizaba de cara al resto de los y las españolas. Esa es, precisamente, la cuestión principal de esta segunda suposición. A pesar de que sí pueda tratarse de situaciones extraídas de contextos reales solo podemos ver lo que la cámara enfoca. No vemos cuántos operadores había, si había alguna otra persona dando indicaciones, cuántas tomas se hicieron de una misma situación, qué situaciones se estaban dando simultáneamente fuera del plano, etcétera. El y la espectadora solo pueden ver y oír lo que NO-DO quería enseñar o acababa por mostrar. Un producto audiovisual diseñado y dirigido.

[...] porque además de esa información de corte propagandístico, institucional, encontramos atisbos de otra realidad: rostros asustados que disimulan gratitud al paso de las autoridades, paisajes desolados por la Victoria, niños que saludan brazo en alto...Y, junto a estos destellos, otros espacios donde la ideología, los símbolos del Régimen no son tan patentes. Son esas imágenes en las que aflora el testimonio de lo cotidiano, lo singular, el tono más insignificante de la Historia, pero el lugar más fértil para recuperar nuestra memoria colectiva (aquello que nos conecta con las innumerables biografías anónimas, con las formas de vida de varias generaciones sembradas bajo el franquismo.

[...]

Interrogar a estas imágenes bajo un prisma que pretende ahondar en la mella que el franquismo dejó en la sociedad, ya no es un ejercicio de nostalgia sino ir un paso más allá. Rastrear aquí el modelo en que se fue forjando esa historia de los “hombres sin historia!”, de los figurantes de la Historia, es otra forma de descifrar la impronta de la Dictadura, algo mucho más delicuescente que la evidencia de un discurso o desfile. [...]

Esta es, sin duda, la revisión que precisa NO-DO: rastrear en él nuestro pasado inmediato, en la medida en que fue tejido y, al tiempo, cercenando en la larga noche del franquismo.

(Tranche y Sánchez-Biosca, 2006, 17-18)

El discurso audiovisual se construye más allá de lo que ocurre en la vida real. Todos somos conscientes del poder mediático de creación, invención; manipulación al fin y al

cabo. Por lo que no es del todo relevante el decidirnos por si ese o aquel personaje son reales o no porque finalmente, en las imágenes de NO-DO y en el discurso general de la noticia sabemos que están descontextualizados, tipificados y notablemente estereotipados. Forman parte del discurso de la representación. Y los discursos tienen efectos de verdad, es decir, generan o producen realidad, por más que los elementos y materiales que se usen no sean reales. Tanto los materiales de NO-DO que se ven agrupados en este *Los “Otros”* como aquellos que veíamos en los dos epígrafes anteriores forman parte del mismo entramado discursivo. Articula ese discurso para producir una realidad y un mensaje sobre Galicia y desde ahí la traslada a las personas, tanto a aquellas del propio territorio (Galicia) como a aquellas del estado (España), como incluso a un mundo más amplio. Más que personas desarrollando su vida cotidiana se muestran “tipos” que sirven al franquismo en la propaganda y, sobre todo, en el aleccionamiento ciudadano de todo un universo moral y ético repleto de símbolos de dominación de género, de esencialismos que, pretendían mostrar la pureza, el fervor y la sencillez del campo, del honorado mundo campesino –en este caso el gallego–que mostraba a todos los españoles y españolas como habían de ser las cosas en ese nuevo proyecto que era España.

En conclusión, y para dar cierre a este capítulo, en primer lugar, a partir de año 1977 desaparecen del NO-DO las imágenes que hacen relación directa con Galicia y el folclore; de ahí que a pesar de que nuestro estudio abarque toda la historia cronológica de NO-DO (1943-1981) nuestro material más tardío data del año 1977. En general desaparecen las noticias relacionadas con el folclore, exceptuando algunas que, tituladas “Folklore Exótico”, hacen alusión al folclore de otros lugares del mundo, no al español. Desaparece totalmente la presencia de los Coros y Danzas, de Educación y Descanso y del concepto folclórico en general como si existiese una asociación directa entre folclore y régimen con la que hubiera que desvincularse. Ni fiestas folclóricas, ni *muiñeiras*, ni muestras de baile, ni alusiones directas. Nada. A partir del año 1977 desaparece del NO-DO cualquier referencia directa o indirecta al régimen. El último material NO-DO editado salió con fecha del 25 de mayo de 1981 con dos entregas, A y B: NOT N 1966 A (1981) y NOT N 1966 B (1985). Fueron los dos últimos noticiarios de NO-DO.

Capítulo 5. La Galicia que bailó en el NO-DO

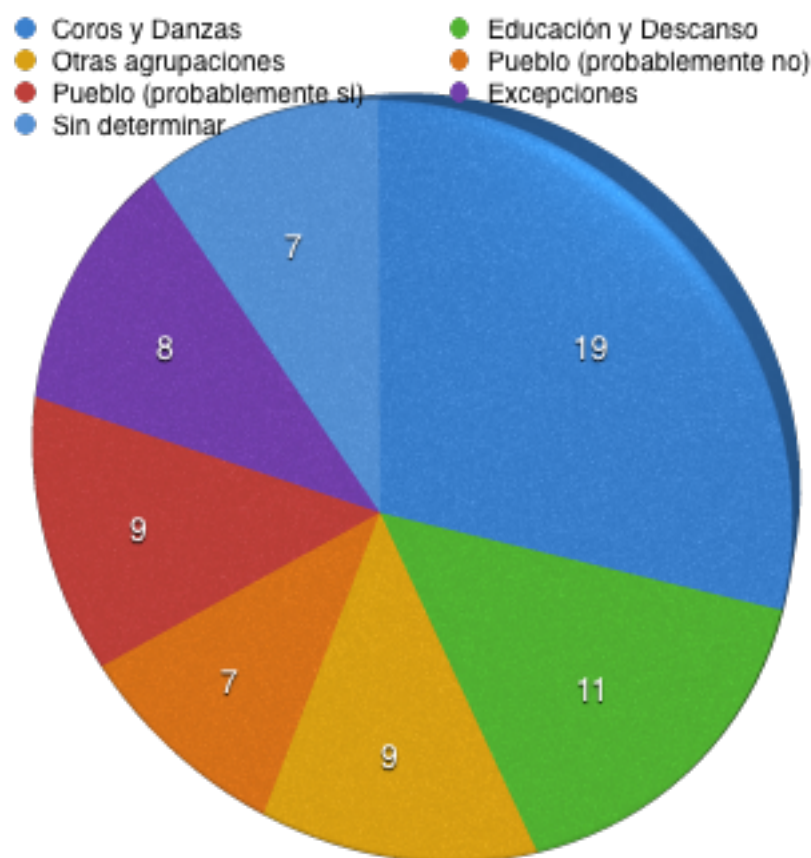
Por lo tanto, si el primer material cinematográfico de NO-DO dató del 4 de enero de 1943 (NOT N 1A) y el último del 25 de mayo de 1981, el resultado de la cuenta de los años de emisión de NO-DO asciende a 38 años y 5 meses en los que se publicaron, según los datos de Filmoteca Española⁴³:

| |
|---|
| No-Do para España: 4.016 números, repartidos entre los siguientes materiales: |
| 2.909 en blanco y negro. |
| 908 en blanco y negro y color. |
| 199 en color. |
| No-Do para América Hispana: 1.504 números. |
| No-Do para Portugal: 1.500 números. |
| No-Do para Brasil: 566 números. |
| No-Do para IBERIA: 179 números. |
| No-Do cultural: 42 números. |
| Revista Imágenes: 1.219 números. |
| Documentales en b/n: 216 números. |
| Documentales en color: 498 números. |

De toda esta cantidad de materiales, esta investigación se centra en el estudio de 71 números que forman parte de los “Noticiarios para España”, “Revista Imágenes” y “Documentales” (tanto en blanco y negro como en color). Es posible que fueran más los materiales en los que se hizo referencia al folclore gallego en Galicia o fuera de ella, pero si así fuera, y alguno de ellos se nos hubiera pasado por alto, consideramos que forman parte de esta investigación el grueso de los materiales que fueron dedicados a ella y su ejercicio folclórico.

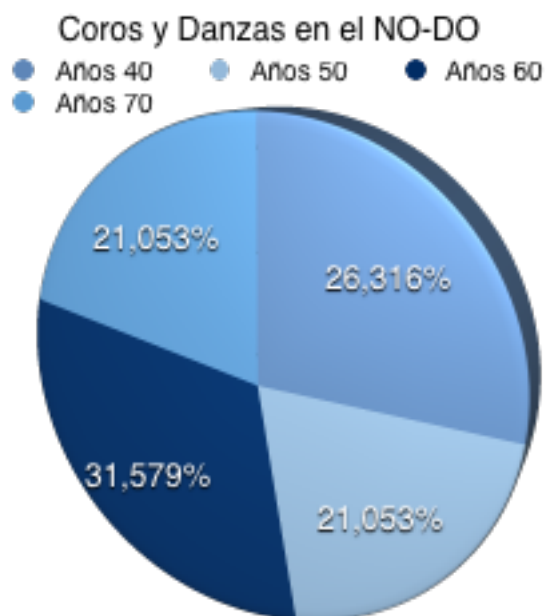
Por último, y antes de pasar la tercera parte del presente trabajo en el que se desarrolla el análisis simbólico semiótico de algunos casos concretos, a modo de conclusión, presentamos las siguientes gráficas en las que se podrá ver el porcentaje de representación de los protagonistas a lo largo de la vida de nuestro material NO-DO.

⁴³ <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/historia/>

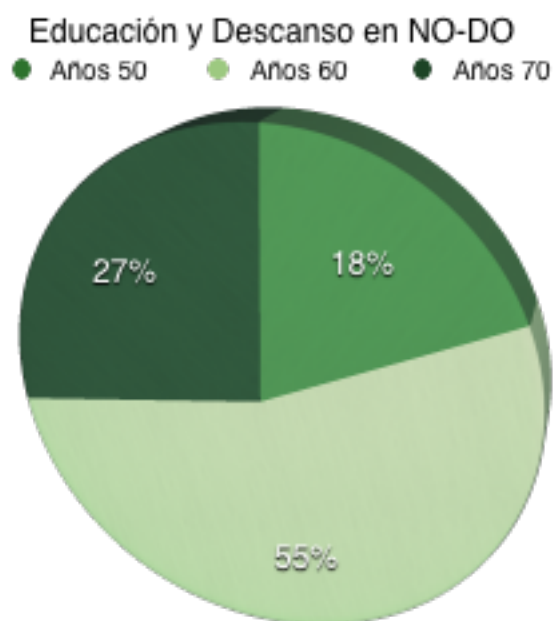


Según las categorías que se han establecido, y que han dado lugar a los catálogos de los Anexos I, II y III, se desprende que el volumen de NO-DO con presencia folclórica de Coros y Danzas es sustancialmente mayor en relación al del resto, seguido por la presencia de los grupos de Educación y Descanso, representados a través de las Demostraciones Sindicales. El siguiente sector de mayor de representación sería aquel que definimos como “pueblo”, dividido a su vez en dos categorías diferenciales. Por un lado, “Pueblo, (probablemente no)” en la que habría que tener en cuenta que parte de esos materiales podrían estar vinculado también a la actividad folclórica de los grupos de los Coros y Danzas o de otras agrupaciones folclóricas que pudieran existir entre los años de la dictadura, que eran muchas. En el caso de la franja de color naranja –“Pueblo (probablemente sí)”– habrían de tenerse en cuenta las consideraciones que se han expuesto al respecto de su representación en este capítulo.

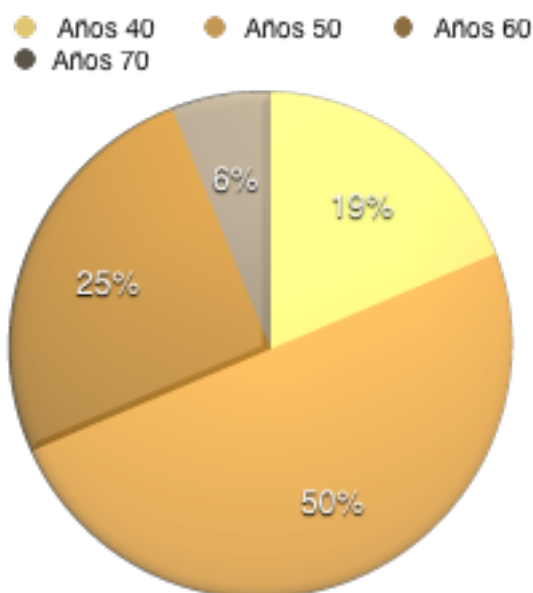
Por otra parte, los 19 materiales relativos solo a la actividad folclórica de los Coros y Danzas se organizan de la siguiente manera atendiendo a su período:



En el caso de los 11 materiales en los que hay presencia de material musical gallego por parte de los grupos de Educación y Descanso:



Y por último, de los 16 materiales totales que pretenden hacer referencia explícita al pueblo –a su cotidianidad, a su cultura y tradiciones– esté más alterado o menos, es coincidente a la siguiente gráfica:



Quedarían en un grupo aparte los 9 materiales que hacen referencia a la actividad folclórica de otras agrupaciones que no fuesen ni los Coros y Danzas ni Educación y Descanso. Faltarían 7 documentos en los que no sabríamos de qué tipo de participación se trataría ya que no es mencionada o no se ha podido determinar en esta investigación y, por último, los 8 materiales que entran dentro de las curiosidades o excepciones.

En conclusión, los materiales que hacen referencia explícita y clara a organismos e instituciones dependientes organismos del estado se organizan de manera bastante equilibrada entre los años centrales del régimen; década de los cincuenta y sesenta, a excepción de los grupos de Coros y Danzas que ya tendrían presencia en la década de los cuarenta, coincidiendo con la fase nacional sindicalista del régimen en la que la influencia de Falange Española, a la cual pertenecía la Sección Femenina, era notable y, a excepción también de la participación de los grupos de Educación y Descanso ya que las Demostraciones Sindicales se iniciaron en el año 1958 y pervivieron hasta el 1975.

En el caso de la presencia popular, se puede observar que su presencia en cámara aumenta entre las décadas de los años cincuenta y los años sesenta, siendo más reducida en los cuarenta y setenta. Estos porcentajes pueden ser interpretados atendiendo a las fases internas por las que pasó la dictadura a lo largo de los años. La década de los cincuenta, hasta el año 1958 aproximadamente fue el período en el que la Iglesia disfrutó de mayor poder político –fase nacional catolicista– por lo que las imágenes relativas a Galicia suelen hacer referencia a los pueblos de Galicia como “reserva moral y católica” dentro del panorama nacional. Son imágenes en las que la presencia de la moral y las prácticas religiosas, categorizadas como ancestrales y primitivas, se muestran al público, a través de NO-DO como ejemplares de la moral que se pretendía en España. La década de los años sesenta es la que se conoce como “fase aperturista” o “desarrollismo” en la que el peso del gobierno tecnócrata adquiere mayor fuerza. Uno de los personajes más importantes del gobierno va a ser el, por aquel entonces, Ministro de Información y Turismo; un joven Manuel Fraga Iribarne, protagonista de excepción del impulso del desarrollo turístico en España. Coincidente con este hecho político, el uso del folclore de los pueblos gallegos se pone al servicio del retrato estampista, atravesado por procesos claros de folclorización bajo los que se pretendían mostrar al turismo un lugar, un pueblo (y sus gentes) susceptibles de visita, tanto por parte del turismo interior como del exterior. Así, en las imágenes aparece una Galicia amable, alegre, con amplia tradición, revestida de modernidad pero en la que perviven los estereotipos asociados a ella en las fases anteriores. Lo que pudiera estar pasando detrás de la cámara, en la vida real, ya era otra cosa.

PRESENTACIÓN DEL ANÁLISIS SIMBÓLICO DE LOS ESTUDIOS DE CASO

“Una mirada nunca es inocente, busca mirar”

Elisenda Ardévol

El objetivo principal de este bloque es hacer un recorrido simbólico profundo de algunos casos concretos proyectados por NO-DO a lo largo de sus 40 años de recorrido, convirtiéndolos en ejemplos representativos de todos los demás. Consideramos que no es necesario el estudio exhaustivo de cada uno de los 71 ejemplos que forman parte del estudio ya que sus características pueden resumirse o agruparse en tres ejes principales que, a su vez, guardan relación con los cambios que se fueron produciendo en NO-DO en coherencia con los cambios o mutaciones que se fueron dando en el régimen y sus gobiernos para dar respuesta a las dificultades políticas que fueron surgiendo.

Pero a pesar de que efectivamente parece que el lenguaje audiovisual de NO-DO y los diferentes usos que va haciendo del folclore a lo largo de los años guardan una coherencia cronológica, hemos decidido agruparlas en epígrafes cuyo eje temático no sea el período temporal sino el tipo de relaciones de poder que operan en el uso de los materiales musicales. Consideramos el hacerlo así por dos principales razones. La primera de ellas, tiene que ver con el hecho de que, a pesar de que la política del régimen fue cambiando a lo largo de su historia y hoy en día se consideran varios períodos cronológicos en el franquismo atendiendo a tales cambios, hay usos, lenguajes y mensajes simbólicos que responden a la pervivencia de fórmulas ideológicas y propagandísticas, pervivencias que fueron intrínsecas al régimen en cualquiera de sus momentos históricos y que inevitablemente fueron produciendo una sensación de paradoja entre las fórmulas anteriores y los cambios imprescindibles que hubo que poner en marcha. La segunda de ellas tiene que ver con el hecho de que nos ha parecido de mayor interés establecer el eje

de análisis en descubrir cuáles son y cómo funcionan las relaciones de poder que operan en el lenguaje audiovisual de NO-DO y que van construyendo una imagen cultural de Galicia a través del uso y abuso de los elementos folclórico-musicales.

En esos casi cuarenta años de recorrido, la imagen de Galicia así como el uso que se hace de ella, va a ser coherente con el modelo de estado unitario y centralizado de la dictadura franquista y la consideración que se tenía de los territorios periféricos con particularidades concretas, en el caso de “lo gallego”. Por otra parte, en cada uno de los capítulos expuestos se podrá ver como NO-DO fue testigo principal de las dificultades diplomáticas del país, de los cambios que hubo que poner en marcha para soliviantar tales crisis, de cómo el folclorismo y el tipismo se convirtieron en el recurso principal de construcción cultural ya fuera de cara al interior o al exterior a través de la promoción turística.

La Parte III centra su análisis en lo que podría ser el ejercicio más explícito, más evidente del poder de estado sobre el folclore, las características musicales y las y los individuos que desarrollaron tales actividades a través de sus propios cuerpos. Veremos como cualquier acto institucional del régimen fue “aderezado” con el elemento folclórico a lo largo de toda la historia del franquismo, como si de una estructura propia al régimen se tratase, lo cual manifiesta ser una de las más claras pervivencias. Por otra parte, el régimen elevó el uso del folclore a “folclore de estado” y le asignó un papel político de tremenda importancia en una de la crisis internacional más grave del franquismo. Veremos como NO-DO testificó a través de sus imágenes como ese “folclore de estado” pasaba a desempeñar funciones diplomáticas –no siempre exitosas– en todo el mundo de manera que el régimen franquista, años antes vinculado al nazismo alemán y fascismo italiano, conseguía aproximarse políticamente a países de todo el mundo en años de absoluto aislamiento internacional. Y por último, analizaremos también el ejercicio folclórico en su versión más propagandística, a través de algunas de las Demostraciones Sindicales y de la vanagloria constante de inauguraciones industriales, “mejoras regionales” etc.

Seguidamente, en la Parte IV nos centraremos en el estudio de un “Documental” de NO-DO que hace referencia a Galicia como cultura, representada como ejemplo moral al que España debía mirar en el reencuentro de los antiguos y puros valores morales que se pretendían para todo el estado. Se trata de un documental con una característica que no solo

tiene que ver con el objeto mostrado –que sería la cultura popular, la vida cotidiana gallega en sí misma– sino que la estrategia audiovisual se centra en un lenguaje cinematográfico con características más etnográficas: planos muy próximos de personas ejecutando sus labores diarias, momentos robados, prácticas de la cotidianidad de la vida. Las cámaras de NO-DO dejan a un lado la distancia, los planos largos, para introducirse en lo más profundo de la intimidad de las vidas de las personas que están ante la cámara, incluso en el interior de las casas. Este tipo de cine ha de ser leído desde la antropología audiovisual, especialidad que ha reflexionado vivamente acerca de los tipos de cine y documental etnográfico que se han dado en el siglo XX y principios del siglo XXI y de lo que implica cada uno de ellos. Es importante darse cuenta de que NO-DO, no por usar esa estrategia, se convertía en un cine etnográfico, no por el mero hecho de grabar a gente en sus casas. Pero la utilización de un tipo de cine tan particular ha de ser leído en clave simbólica y, sobre todo, en clave política, porque el uso de lo “pseudoetnográfico” en las imágenes no es baladí en absoluto. NO-DO echó mano de ese tipo de cine porque pretendía algo: Galicia aparece retratada, a través del ojo de la cámara de NO-DO, como si de una antigua tribu se tratara; en términos evolucionistas, como si toda España pudiera descubrir la esencia de lo español, el origen de la cultura íbera en la atenta observación a aquella Galicia primitiva de NO-DO en la que el tiempo parecía haberse congelado.

Además de ejemplarizar, NO-DO estigmatiza, NO-DO define, redefine, inventa, concede unos significados a unas cosas y otros a otras y lo que es más importante: NO-DO muestra, pero también esconde. Hay elementos de la vida que se ven una y otra vez y otros que no se ven nunca aunque sí se estuvieran dando. NO-DO construía cultura. Construía cultura porque resignificaba constantemente lo que se suponía que era Galicia y lo gallego, lo que sus gentes hacían y lo que sus gentes no hacían, lo que sus mujeres practicaban y donde lo practicaban. NO-DO no solo adoctrinaba con esas imágenes sino que construía cultura, inventaba cultura y mostraba una cultura que, aunque no fuese real o fuese parcial, la mostraba a través de un cine que se disfrazaba de “etnográfico” y que todo aquel o aquella que veía, no podía dejar de ver dosis de realidad. El poder en este caso no es un poder unidireccional y directo, autoritario, como en el caso de los ejemplos que se verán en los casos expuestos en los capítulos 6, 7, 8 y 9. El poder en este caso se difumina más y el éxito de su ejercicio depende también del espectador y espectadora. Es un material audiovisual de tremendo interés para reflexionar sobre cómo se pueden construir estereotipos culturales

que llegan a pervivir en el tiempo y de cómo los espectadores nos convertimos en consumidores e incluso “productores” de una cultura basada en estereotipos.

La Parte V se ocupará de los materiales NO-DO que utilizan una representación subalternizada de Galicia gestada con gran eficiencia a través de los materiales como el visto en la Parte IV para poder lanzar a Galicia, y a España en general, al turismo de consumo, tanto interior como exterior. Esa Galicia estereotipada, primitivizada, tribalizada sigue estándolo en estos materiales pero ahora ya no se muestra al espectador o espectadora como un ejemplo de moral, de ética, de valores tradicional a conservar, sino que se muestra como un paraje curioso, primitivo, esencial, rural, tranquilo y lo que es más importante, en el que se come y se bebe en abundancia, que es, sin duda, susceptible de visita turística. Los estigmas que se mueven son prácticamente los mismos, salvando que empiezan a tener presencia propuestas más modernas de cultura; lo que cambia es el objetivo del uso de las imágenes. El folclore sigue formando parte de la cultura como una nota colorista de la misma pero ahora se promociona con fines económicos. Es el inicio de la comercialización de la cultura, del folclore, de las experiencias, del Camino de Santiago. Son los años sesenta, los años en los que Manuel Fraga como ministro de turismo, inauguraba paradores, se bañaba en Palomares, acudía a fiestas populares etc. Es el inicio de la marca España, no solo de la de aquí o de la de allí, sino que en estos años y posteriores del “Spain it’s different”, España se muestra al mundo por primera vez como el país del sol, la playa, los toros, el flamenco, lo exótico y hasta casi, la ocasión de lo “oriental” en Europa. En este sentido, el poder se pone al servicio del sistema capitalista que se empezó a desarrollar en España a partir de su apertura económica al mundo. La cultura deja de ser algo que se posee a ser algo que se consume, a ser un producto, un producto cultural, en términos utilizados por Jane y John Comaroff, una cultura convertida en corporación, en empresa, en Sociedad Anónima.

PARTE III. EL PODER DE ESTADO EJERCIDO A TRAVÉS DEL FOLCLORE

Como muchos autores han puesto de manifiesto, el poder y la manera en la que este se relaciona con los individuos es una cuestión compleja. El poder puede ser ejercido de manera directa y explícita pero también puede operar en un plano más relacional de manera que cualquiera podría ser agente productor o agente receptor de poder, dependiendo de cuáles sean las relaciones de dominación que se establecen en un contexto concreto.

El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos. (Foucault, 1978: 144)

Pero ni Foucault en este caso, ni ningún otro autor, niega que efectivamente el poder, aun debiendo ser leído de forma “reticular”, no pueda ser ejercido de forma directa y piramidal. Es más, en palabras de nuevo de Foucault, “la vocación del Estado es ser totalitario, es decir, tener en definitiva un control exhaustivo de todo”. (Foucault, 2012c: 51).

En el capítulo 1, epígrafe 1.3., hemos trabajado los conceptos que forman parte de las reflexiones que se dan en esta investigación, entre ellos el concepto el de poder. Consideremos, como apuntaba Lukes, “que *A* ejerce poder sobre *B* cuando *A* afecta a *B*” (Lukes, 2007:41). Siguiendo el enunciado de esa misma ecuación podemos afirmar “que NO-DO ejerce poder sobre el espectador puesto que NO-DO afecta e incide en el espectador”. Y en este caso no se trata de un modelo de poder relacional sino que es unidireccional puesto que NO-DO tiene el poder de ejercer influencia sobre el espectador pero el espectador no tiene ningún tipo de posibilidad de ejercer su influencia sobre NO-DO. Todo lo que el espectador podía hacer para paliar los efectos de poder de NO-DO estaría relacionado con la resistencia y la crítica, pero no con el ejercicio directo de poder.

A lo largo de los próximos capítulos veremos cómo el poder se ejerció de maneras diferentes a lo largo de la dictadura franquista en España, de cómo este dialogó con el folclore y de cómo NO-DO fue uno de los principales instrumentos del franquismo para ejercer la dominación. Por lo tanto, NO-DO, más que un testimonio de la vida en España, ha de ser leído como un instrumento de dominación, de adoctrinamiento, de construcción de cultura, de disciplinarización de los cuerpos. Si NO-DO es interesante, a nivel político por algo, lo es porque el poder de estado encontró a través de él un campo de legitimación en la producción de su discurso. Discurso repleto de mensajes morales, éticos, políticos, económicos y religiosos que operaban en la dimensión más simbólica, en muchas ocasiones de forma evidente pero también de maneras sutiles, para inducir pensamientos, emociones, ideologías, moral, miedo, arrepentimiento, admiración, etc. El discurso de NO-DO se ejecutaba a través de la violencia simbólica puesto que uno de sus objetivos era producir consentimiento (o intentarlo) a favor de un régimen dictatorial.

El uso del folclore sirvió a NO-DO, y por lo tanto al régimen, de diversas formas: como legitimación del régimen y como productor de discursos estereotipantes que posteriormente se pusieron al servicio de la explotación económica. Pero NO-DO no operó de la misma manera a lo largo de los años en los que se emitió. Del mismo modo que cambió el régimen posturas política, NO-DO cambiaba sus tecnologías para producir hegemonía. El franquismo de los años cuarenta se alineaba con el Eje en contra del capitalismo e incluso de la concepción colonialista de Francia o Inglaterra, concepción que posteriormente aplicaría a los territorios del estado español. En los años cincuenta se abría a los EEUU y así pasaba a alinearse con el capitalismo el cual alcanzaría su máximo desarrollo en los años sesenta, años en el que el turismo de masas se convirtió en una estrategia económica y política de apertura, muy a pesar de las contradicciones morales que implicaba. NO-DO es una ventana a través de la cual mirar estos cambios y las estrategias y tecnologías que operaban en él para motivar en los espectadores que el franquismo se abría al mundo. El folclore, a su vez, jugó su propio papel puesto que se mantuvo siempre subalternizado a la propuesta de un proyecto nacional, sepultando la diversidad territorial/cutural a la propuesta de un modelo de tradición, de cultura y de moral que se expresaba de forma estereotipada y sin la capacidad de evolucionar; fuera de la historia. El pueblo aparecía como una mera imagen descontextualizada, a la par que estereotipada, sin capacidad de ser protagonista de su propia historia y de los cambios que pudieran darse.

En los próximos cuatro capítulos nos vamos a centrar en el estudio de cómo el poder, entendido como el ejercicio de *A* sobre *B* para así dominarlo y subalterizarlo, se relacionó con el folclore centrando el discurso en la legitimación política, discurso construido de forma piramidal; ejecutado de arriba abajo. En este recorrido podremos ver cómo este tipo de poder fue especialmente utilizado en la década de los años cuarenta, coincidiendo con la fase más falangista del régimen, para después cambiar en la década de los cincuenta y sesenta. Pero como veremos también, no fue un uso único a esa década, a pesar de que el uso del folclore para la legitimación política fue característico en estos años, sino que el discurso en el que el folclore se ponía al servicio del régimen para homenajear al Caudillo allá por donde fuera fue una práctica sistémica del régimen y NO-DO fue testigo de ello.

En cada uno de los capítulos que siguen trataremos de analizar de qué diferentes formas se relacionó el poder franquista con el folclore. En los capítulos 6 y 7 veremos dos NO-DO a través de los que trataremos de analizar cómo la institución trató de legitimar su poder a través del uso del folclore y cómo el pueblo fue utilizado en la construcción de ese discurso. En el capítulo 8 veremos un ejemplo claro de cómo el poder de estado se sirvió del folclore para poder acceder políticamente al exterior con una imagen más blanda, vestida con sayas y dengues, en momentos en los que España se quedaba fuera de la ONU. Por último, en el capítulo 9 trataremos con detenimiento el caso de las Demostraciones Sindicales y de cómo sus espectáculos folclóricos no solo trataron de ser, a nivel simbólico, una legitimación del régimen a través del uso de los trabajadores y el folclore, sino también de cómo el folclorismo, exponenciado cada mes de mayo, fue generando un modelo propagandístico que se ha mantenido en nuestros días.

Trataremos de llevar este análisis del discurso a través del estudio lingüístico de la locución, simbólico y semiótico de las imágenes y de los tipos de planos escogidos, y de las diferentes estrategias y/o tecnologías que sirvieron al franquismo, a través de NO-DO, para someter de diversas formas a la población. La descripción de cada uno de los NO-DO que trabajemos trata de ser densa, profunda, crítica e interpretativa.

CAPÍTULO 6. VII CONSEJO NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA. Noticiario 6 (1943)⁴⁴



El uso del folclore en los actos institucionales del régimen va a ser una constante. La música hace acto de presencia casi en todas las visitas de Franco a Galicia o de cualquier otro cargo de su gobierno, en inauguraciones, promociones y actos de las diversas instituciones vinculadas al régimen. Su uso es especialmente habitual en los años cuarenta, coincidiendo con la fase nacional-sindicalista⁴⁵ en la que el peso institucional de familias como Falange alcanzó un grado notable en el propio gobierno. Coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial y con la necesidad franquista de desvincularse cuanto antes y de manera eficaz de los totalitarismos alemán e italiano, la presencia de esos actos se fue reduciendo, exceptuando aquellos relativos a visitas oficiales del gobierno, de la jefatura de estado y su esposa o, de la Sección Femenina que, aun siendo un organismo de Falange Española, mantuvo una presencia excepcional en NO-DO a partir de las diversas actividades “sociales” que desarrollaba o de los Coros y Danzas.

Pero a pesar de que los años cuarenta, sobre todo hasta el año 1945 especialmente, fuese una fase especialmente sindicalista, en la que la presencia directa del aparato de

⁴⁴ NOT N 6 (1943) Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-6/1467018/> (00:06:34 a 00:08:25)

⁴⁵ El nacionalsindicalismo, también denominado falangismo, es una teoría económica y política nacida en 1931 en España, de inspiración fascista y adaptada a las particularidades de la España de la época

Estado era más que evidente, ciertas características pervivieron a lo largo de toda la dictadura. Una de esas pervivencias más claras fue el tiempo dedicado a Franco en las imágenes, material notablemente superior a cualquier otro; a sus visitas, sus inauguraciones, sus vacaciones, sus aficiones. Cualquier presencia del Caudillo, por efímera que fuera, quedaba retratada en NO-DO.

Podríamos decir entonces, que el papel a desempeñar por el folclore, en estos “actos oficiales” era el de “adornar” el acto en sí mismo, aderezarlo. Pero si interpretamos el folclore como un mero aderezo al acto en sí, obviamos su verdadero significado simbólico: la legitimación política del poder. El folclore adorna sí, pero sobre todo legitima al poder. Legitima de dos maneras distintas pero complementarias entre sí. Por un lado legitima la actividad de organismos asociados al régimen como por ejemplo la existencia de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange y, por otra parte legitima al régimen en sí y a Franco en primera persona como dictador y Caudillo ya que allí donde exista una noticia titulada “Franco en Galicia” o “Visita del Caudillo” aparece el “pueblo” (folclorizado) mostrando a través de sus manifestaciones musicales, un supuesto apoyo voluntario al poder que, por supuesto, no era tanto.

Vamos a ver dos casos distintos, ambos del año 1943, que podrían ser ejemplo de cada una de estas dos legitimaciones. Uno de ellos hace referencia al acto de clausura de un Consejo Nacional de la Sección Femenina y el segundo es uno de esos tantos “El Caudillo en Galicia”. A pesar de que ambos pertenecen a la década de los cuarenta, tendremos en cuenta, como se ha visto en el recorrido de cada uno de los materiales, que este ejercicio o uso del folclore no fue relativo solo a estos años sino que pervivió en NO-DO hasta los años setenta.

El estreno de este noticiario tuvo lugar el día 8 de febrero del año 1943. Bajo el Noticiario 6 se presentaron una serie de noticias que, haciendo referencia explícita a la situación bélica por la que atravesaba la Europa occidental, mostraban la afinidad y cercanía ideológica del régimen con la Alemania nazi y la Italia fascista. La relación entre el gobierno franquista y los totalitarismos europeos era más que próxima. El programa de

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

mano presenta diez noticias. Se trata de un noticiario de bastante duración⁴⁶, teniendo en cuenta que con el paso de los años los noticiarios van a estabilizarse en torno a los diez minutos y, de esas diez noticias, cinco de ellas hacen referencia a la guerra mundial o a Alemania y/o Italia. Este retrato audiovisual muestra con claridad una colaboración real entre estados. De la misma manera muestra también el tipo de propaganda que NO-DO hizo de la contienda en España y evidencia que la posición española no respondía a una “neutralidad estricta” como el régimen pretendió aclararle, sin éxito, a las Naciones Unidas.

En mayo de 1945, el triunfo incondicional en Europa de la gran alianza contra el eje dio comienzo al esperado purgatorio del régimen franquista en el plano internacional, a pesar de todas las operaciones de cosmética neutralista desplegadas por el caudillo. Los síntomas de ese proceso habían sido claros desde principios de año y no dejarían de multiplicarse en los meses posteriores. (Moradiellos, 2003:95)

El régimen bautizó su protagonismo secundario en la guerra como “no beligerante” aludiendo al hecho de no haber participado de forma estricta en la guerra cosa que no era ni mucho menos cierta teniendo en cuenta la participación en la contienda de la “División Azul” que posteriormente no presentó como apoyo a Alemania sino como apoyo a la lucha contra el comunismo.

Precisamente por ello las noticias que acompañan a la que aquí analizamos presentan claras características fascizantes: algunos de los países ocupados por Alemania (Bélgica y Dinamarca), el estado de los avances médicos en Alemania, referencias a Italia, imágenes de guerra en el frente ruso (bolchevique), etc.

Y en el medio de todo ello tres noticias diferentes: Deportes, la ciudad de Barcelona en su “amor a la patria española” y los actos de clausura del VII Consejo de la Sección Femenina de Falange Española, una crónica en la que la presencia del folclore gallego cobra una gran importancia simbólica a nivel político, bajo el título de “Santiago de Compostela”

⁴⁶ Casi 18 minutos.



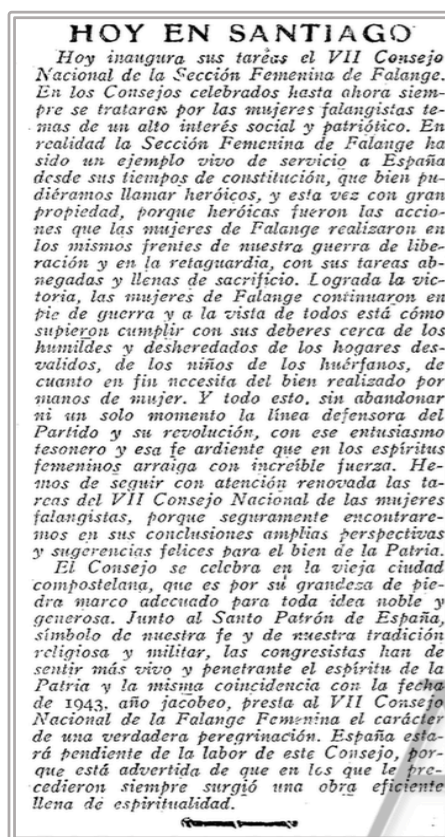
Programa de mano NOT N 6

La noticia “Santiago de Compostela” recoge en un minuto los actos de la clausura del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina, consejo que tuvo lugar en el mes de enero de ese mismo año, y que se celebró en la ciudad jacobea con motivo del nuevo año Santo o Jubilar en la ciudad. El noticiario anterior, Noticiario 5, recogió la noticia de la inauguración del Consejo y este que nos ocupa, recogió la clausura. A pesar de que la sesión de clausura del consejo se celebró en Lugo el lunes 25 de enero, tal y como recoge el ABC del domingo 24, esa mañana dominical tuvieron lugar varios actos en Santiago, uno de los cuales se recoge en la noticia: al menos dos bailes folclóricos distintos que

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

tuvieron lugar en la Plaza de la Quintana, cuyas escaleras se convirtieron en gradas de anfiteatro de las mujeres falangistas asistentes al Consejo, entre las que destacaba la Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera, hermana del fallecido José Antonio.

El día 16 de enero de 1943, en la edición de Sevilla, publicaba el ABC una noticia en la que se hacía eco de la inauguración del evento en la capital gallega. Lo hacía con el siguiente artículo⁴⁷.



Y en la edición de Madrid del mismo periódico, del día 15 de enero⁴⁸, se recogían las razones por las cuales la Sección Femenina escogía la ciudad compostelana para celebrar tal evento.

⁴⁷ “Hoy en Santiago”. Sevilla, 16 de agosto de 1943. En ABC: 7. Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1943/01/16/007.html> [Fecha de consulta: 3/01/2016]

⁴⁸ “El VII Consejo Nacional de la Sección Femenina”. Madrid, 15 de enero de 1943. En: ABC: 7. Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/01/15/007.html> [Fecha de consulta 03/01/2016]

A B C. VIERNES 15 DE ENERO DE 1943. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 7.

EL VII CONSEJO NACIONAL DE LA SECCION FEMENINA EN COMPOSTELA

A B C en Santiago

Santiago de Compostela 14, 8 noche. (De nuestro redactor corresponsal.) La Falange acaba de demostrar, una vez más, su alto espíritu católico al escoger la ciudad de Santiago de Compostela—que guarda las sagradas cenizas del Patrón de España—como marco para las tareas que el próximo día 16 inaugurará la Sección Femenina, con motivo de su séptimo Consejo Nacional. La importancia del hecho resalta más si se tiene en cuenta que en este año celebra Compostela su Año Santo. Circunstancia que da a esta visita de las camaradas de la Sección Femenina caracteres de peregrinación al santo sepulcro. Doble misión de estas mujeres que están forjándose en las jornadas que se avecinan. Por este motivo, la elección de Santiago para escenario de sus tareas no podía ser más acertada. Así, bajo la protección del Santo Apóstol, la labor de las camaradas de la Sección Femenina habrá de ser todo lo fructífera que de su juventud y entusiasmo cabe esperar.

Compostela se dispone a recibir a quienes a su carácter de mujeres de la Falange unen el de peregrinos que vienen a rendir su tributo a las cenizas del Santo Apóstol. Los preparativos en marcha nos hacen concebir las mejores esperanzas. En el austero salón artesano del viejo caserón de Fonseca, se dan los últimos toques para ofrecerlo como espléndido marco para la sesión de apertura en que va a dejarse oír la palabra del vicesecretario general del Partido, camarada Mora Figueroa. Severidad del local, a tono con la rigidez falangista que habrá de presidir la solemnidad de los actos que van a celebrarse dentro de sus muros.

La labor a desarrollar es amplia y los días de duración del Consejo están bien aprovechados. En su visita a la riqueza monumental de la ciudad les acompañará el calor de las camaradas santiagoenses y la hidalguía de este pueblo tan comprometido con los ideales de estas mujeres que son promesa de la España renacida.

Y como para conmemorar las palabras iniciales de nuestra corporación, a última hora se nos asegura que la entrada de las camaradas de la Sección Femenina en la ciudad se hará con un especial ritual que las peregrinaciones, siendo su primera visita a la Catedral para postrarse ante el Santo Apóstol y pasar la Puerta Santa, abierta desde el día 21 del pasado diciembre para celebrar el Jubileo. Así quedará bien patente ese espíritu católico que informa el sentir de la Falange, y sus tareas adquirirán de esta manera un elevado rango, por religioso por espíritu por falangista.—Antonio LOPEZ SANCHEZ

Se ultiman los preparativos

Santiago de Compostela 14, 6 tarde. La Jefatura Comarcal del Movimiento ultima los preparativos del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina. En los trabajos realizan en entusiasmo el alcalde y las jerarquías locales. Hoy han empezado a llegar representaciones nacionales para dicho Consejo. De toda Galicia se encuentran ya en Santiago delegadas y regidoras. Esta tarde llegaron en tren 50 camaradas delegadas de diferentes puntos de España. En la estación fueron recibidas por el secretario comarcal del Movimiento, jefe del Distrito Universitario, delegada de la Sección Femenina, jefe de la Milicia Universitaria y otras jerarquías. En automóvil se dirigieron al Hotel Compostela, donde fueron cumplimentadas por el alcalde y otras autoridades.

Ante el hotel se levantan mástiles con banderas nacionales y del Movimiento. En el trayecto que media desde la estación hasta la avenida del General Mola flamean también banderas y gallardetes con los colores nacionales y del Movimiento.

Entre las jerarquías nacionales de la Sección Femenina que se encuentran en esta ciudad figuran la regidora nacional del S. E. U. camarada María Victoria Eiroa y la camarada María de los Dolores Galbarriato. Las camaradas de la Sección Femenina llegadas, después de descansar unos minutos, se dedicaron a pasear por las calles compostelanas.

En el salón del artesano, del Colegio de Fonseca, donde van a celebrarse las sesiones del Consejo, se procede a la colocación de artísticas colgaduras y tapices que ha cedido para este fin el cabildo catedralicio. La catedral ha ofrecido también dos artistas y valiosos Crucifijos de marfil, para ser co-

locados, uno en el salón de sesiones y otro en el despacho que se instalará para la delegada nacional de la Sección Femenina, camarada Pilar Primo de Rivera. La misma Corporación eclesiástica se dispone, por su parte, a rodear de la mayor solemnidad la visita que el sábado harán las jerarquías a la catedral para ganar el jubileo del Año Santo. Oirán misa en el altar mayor, que será oficiada por un canónigo doctoral. Funcionarán las chirimías y el botafumeiro. Terminado el acto de la catedral, irán a cumplimentar al arzobispo. La sesión inaugural de las tareas del Consejo se celebrará en el paraninfo de la Universidad. Todos los actos serán radiados desde la emisora local.—CIFRA.

Hoy llegará a La Coruña el vicesecretario general del Movimiento

La Coruña 14, 7 tarde. La Jefatura Provincial del Movimiento y la Delegación Provincial de la Sección Femenina, están ultimando los detalles de organización del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina, que se celebrará en Santiago de Compostela. Ya ha sido hecho público, por la Jefatura Provincial, el programa definitivo de los actos que se celebrarán. Con objeto de filmar la sesión inaugural, ha llegado hoy a La Coruña un equipo de cine del noticiario nacional No-Do, que esta noche seguirá viaje a Santiago. Mañana es esperado el vicesecretario general del Movimiento, camarada Mora Figueroa. Después de proceder a la apertura del Consejo y pronunciar el discurso inaugural, el camarada Mora Figueroa regresará a La Coruña para imprimir la medalla de la Vieja Guardia a un grupo de falangistas coruñeses. Este acto se verificará el domingo y es el primero de este tipo que tiene lugar en Coruña. La imposición se celebrará en la Casa de la Falange.—CIFRA.

La delegada nacional sale para Santiago

Para asistir al VII Consejo Nacional de la Sección Femenina, que se celebrará en Santiago de Compostela desde el 16 al 25 de enero, salieron de Madrid en el día de ayer la delegada nacional de la Sección Femenina, camarada Pilar Primo de Rivera, acompañada de la secretaria nacional, camarada Sra. Mantecón, y otras jerarquías de la Falange femenina.

El día anterior marcharon hacia la misma ciudad gallega diversas regidoras centrales y de servicios que tomarán parte en el VII Consejo Nacional.

Valladolid 14, 12 noche. La delegada nacional de la Sección Femenina, camarada Pilar Primo de Rivera, acompañada de otras jerarquías, se ha detenido en esta ciudad para descansar unas horas y continuar viaje después a Santiago de Compostela, donde se celebrará el VII Consejo Nacional de la Sección Femenina. En el hotel donde se ha alojado fue cumplimentada por el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, camarada Tomás Romojaro.—CIFRA.

LAS EMISIONES OFICIALES SEMANALES DE RADIO AGRICOLA

Conferencia del director general de Ganadería

La cuarta conferencia de las que el ministerio de Agricultura viene celebrando por radio difusión en emisiones de los lunes, estuvo a cargo del director general de Ganadería, D. Mariano Rodríguez de Torres.

Comenzó diciendo que el desvío hacia el sector más importante de la Economía nacional, atenuado, aparente y tedioso, en las propagandas electorales, era la consecuencia lógica de un ajuntamiento, de un desconocimiento de los problemas agrarios, y aun cuando ha cambiado la situación, todavía no se consigue de modo absoluto el necesario contacto e incluso la colaboración reiteradamente solicitada de destacados elementos agropecuarios más atentos, equivocadamente, a la fase comercial que a la industrial de sus empresas.

Interesantes son los griegos y las modalidades y oportunidades de contratación; pero en los cálculos y estudios del proceso de explotación no puede descuidarse la técnica como factor esencialísimo en costas y rendimientos.

Es lamentable—añade—que por ignorancia en unos casos; por temor a medidas profilácticas—entre ellas el aislamiento—, en otros, silencio y oculten muchos ganaderos la aparición de casos epizooticos, que no sólo difunden gérmenes patógenos en sus propias cabanas, sino que van sembrando visiblemente dichos gérmenes en rebaños ajenos sin el menor escrúpulo.

La veterinaria rural, cada día más consciente y capacitada, tiene hoy, en general, la suficiente idoneidad para diagnosticar y tratar las enfermedades más arraigadas en nuestros rebaños.

En casos de síntomas complejos o nuevos epizooticos—, los servicios oficiales demuestran la eficacia de su actuación, investigando y combatiendo, con éxito, invasiones endémicas, en las que ha cabido a nuestros técnicos el honor científico de la primicia. Ejemplos recientes lo han demostrado como en la osteodistrofia, y procesos de origen botulínico, en la extinción de la galaxia contagiosa, amarilla del cordero, baquilla y brucelosis en sus manifestaciones de aborto epizootico y fiebre de Malta.

No nos cansamos—insiste—que en algunas provincias acude el ganadero a los servicios oficiales, procurando desterrar hábitos viciosos, pero son hoy zonas en las que no se ha llegado a la deseada penetración, desentendiéndose de los problemas vitales.

Testigo de mayor excepción—continúa—hemos visto con impresión dolorosa la timidez con que ganaderos más o menos modestos nos han expuesto su caso o han determinado una solución o un servicio que la mayoría de los veces han traído a influencia de una presentación.

Previamente, el contacto con ganaderos nos dan la única de situación que, contrastada a través de nuestros servicios, se traduce en prácticas resoluciones; tiene, además, el ganadero como paladins próximos: las Diputaciones Provinciales, Juntas de Fomento Pecuário, Cámaras Agrícolas, Sindicatos de Ganadería y Hermandad de la Ciudad y el Campo, cuya valiosa cooperación, en muchas provincias, rinde frutos insospechados. La aspiración ideal sería que los organismos citados, cual ocurre en algunas provincias, unificasen en todos sus esfuerzos, y ya que les une la misma finalidad, coordinasen su acción bajo una orientación única.

Pretendemos incorporar a todos los ganaderos integrados en una organización, a su vez informativa y ejecutiva, a la corriente cultural que consideramos básica para el mayor rendimiento económico de nuestra ganadería. No hemos sólo a precios protegidos o tolerados—que son circunstanciales—la libertad de mercados, que, salvo escasas coyunturas favorables, es arma que amenaza generalmente al productor. En la mejora de tipos, y en la higiene y cantidad es donde radica su más firme base de sustentación.

Para que nuestros ganaderos se den cabal cuenta de la importancia de la excesiva mortalidad en la economía ganadera, citamos los siguientes datos, harto expresivos: cinco provincias han sido tratadas obligatoriamente contra el carbunco en la pasada campaña y cuatro en la anterior. El porcentaje de mortalidad por dicha epizootia oscilaba del 2 al 12 por 100. Merced a la labor realizada por esta Dirección General, las bajas post-vacunales indemnizadas se han reducido, en una provincia, al 0,55 por 100, y en otras al 0,25 por 100. Es decir, que con el tratamiento de dos millones de cabezas ovinas y caprinas en las provincias citadas se ha llegado de una media de 70.000 reses que morían anualmente por carbunco bacteriano, con una

BARACHOL

Contra las enfermedades de la piel y cuero cabelludo, eczemas, erupciones y granos. Suprime el picor.

Censura Sanitaria n.º 1122



BAVIERA

CERVECERIA - RESTAURANTE
ALCALA, 33

Compruebe la variedad de sus platos especiales. Gran surtido en tapas y mariscos, aperitivos, vinos finos. Combinación Baviera.

Máquina excavadora zanjadora

en perfecto rendimiento, COMPRARIA.
Ofertas: C. - Navarra, 5. Bilbao.

Atendiendo a los elementos musicales que se pueden encontrar en cualquier tradición musical tendríamos el repertorio (vocal y/o instrumental), el baile, las agrupaciones instrumentales o sistemas organológicos con los que se interpretan las piezas y la indumentaria con la que se ejerce tal actividad que, en el caso del repertorio popular, suele ser la ropa cotidiana de la época, pero en el caso de que ese repertorio popular devenga en folclore, el uso de la indumentaria suele ser el establecido como “traje regional”. En este Noticiario 6 solo el canto no está presente, por otra parte, como en la gran mayoría de los materiales que tenemos a nuestra disposición, sino que se trata de un ítem instrumental. Se ven dos coreografías diferentes, bailadas por dos grupos distintos de ejecutantes. Ambas son *muiñeiras* y en ambas hay un uso particular de la indumentaria que, no solo legitima al ejercicio del baile, sino que muestra la “filosofía” o pensamiento que reside en el uso del vestuario. La agrupación que se muestra en una de las dos *muiñeiras*, podría haber sido la misma para la otra, pero no podemos saberlo con exactitud. Pasemos a ver cada uno de los elementos musicales constitutivos de la noticia por separado.

6.1. Cuestiones relativas a lo musical

- **El ítem musical**

Es el mismo ítem el que acompaña la noticia entera. Se trata de una *muiñeira nova* instrumental interpretada por agrupación tradicional en la que se distinguen claramente una gaita, un tambor y una pandereta.

En el capítulo 4 de esta investigación habíamos visto qué cuestiones relativas a la banda sonora y música atravesaban a NO-DO para comprender bien el funcionamiento del mismo en relación al sonido. En el epígrafe 4.3. “La duración de los materiales a través del tiempo” habíamos explicado que normalmente no se correspondía con el sonido real de la acción grabada, principalmente por factores técnicos ya que la mayoría de las cámaras utilizadas no recogían sonido en directo. Esta directriz, como es de suponer, no se cumplía estrictamente sino que los técnicos de NO-DO sabían bien en qué momento había que utilizar el sonido grabado en directo, por ejemplo, cuando se trataba de las palabras de Franco.

También se ha visto, a partir del estudio y las conclusiones de los profesores Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca como NO-DO solía encargar la banda sonora musical a compositores con los que solía trabajar, pero en el caso de este noticiario no responde a ese criterio, como muchos otros, sino que se trata de una grabación. Existen dos posibilidades al respecto del origen de esa pieza en el NO-DO: por un lado podría haber sido grabada por NO-DO en algún momento o podría formar parte del banco de sonidos de NO-DO si se tratara de una grabación anterior a la que NO-DO pudiese haber tenido acceso. En cualquier caso, el trabajo de sonorización se complicaba profundamente pues,

El inconveniente de estas músicas pregrabadas era acoplar su duración previa al metraje de la noticia. Es decir, buscar una “compenetración armónica” entre imagen, texto y música, a la vez que determinar un punto donde esta última, pudiera resolver adecuadamente con el final de la noticia. Una vez ajustadas las músicas con la imagen, el Noticiario quedaba preparado a falta de las locuciones. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 156-157)

Y sin lugar a dudas el trabajo era bueno. El desfase entre la imagen y el ritmo de los pies al bailar, por ejemplo, es prácticamente simultáneo por lo que esa “compenetración armónica” quedaba francamente lograda. Pero el hecho de que parezca que fue, no implica necesariamente que así fuera.

El ítem musical que se utiliza en este noticiario se reutilizó en otros dos materiales posteriores, práctica habitual en NO-DO. Así pues, la *muiñeira* que conforma la banda sonora de este Noticiario 6 es la misma que figura en el Noticiario 18, también del año 1943 y en el “Documental” en blanco y negro “Tarea y misión” (DOC BN 147) del año 1944. La duración de la misma es relativa a la duración de la noticia por lo que no coinciden en duración ni forma, a pesar de ser la misma. Esto responde a que, de la misma manera que la banda de imágenes se puede cortar para montar, con la banda de sonido ocurría lo mismo.

No hemos llegado a identificar el título exacto de la pieza, pero sí se ha localizado en grabaciones, concretamente en dos y en ambos casos están incluidas en discos de la Coral de Ruada de Orense. La Coral de Ruada grabó dos discos históricos, uno en el año 1929 realizada por la Regal y otra en el año 1950 grabada por la Columbia. Son grabaciones sonoras que fueron grabadas en discos de 78 r.p.m. y ambas fueron actualmente recogidas en una colección de varios discos titulada “A Tiracolo” que fue editada en el año 2006

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

por la editorial Ouvirmos. El disco de esta colección “A Tiracolo” al que nos referimos es el titulado “Coro de Ruada. Escena Coral Galega”⁴⁹ y la pista número 13, titulada como “Alalá das Curuxeiras” abre con esta misma *muiñeira*. Así mismo en el año 1959 la Coral de Ruada vuelve a sacar un disco de larga duración (30 cm y 33 r.p.m.), titulado en este caso “Así canta Galicia”⁵⁰ en la que su pista número 9 –“Alalá de Ourense”– abre con la misma *muiñeira*. Esta coincidencia significa varias cosas. Por un lado, que en ningún caso ha de interpretarse que esa *muiñeira* se corresponde con ninguno de esos dos títulos, en primer lugar, porque el título de cada una se refiere al alalá (pieza vocal de ritmo libre) que sigue a la *muiñeira*. Hemos sabido, a través de informantes que forman parte de la Coral de Ruada en el año 1959, que era una práctica habitual del coro abrir el alalá con una *muiñeira* instrumental precisamente con la intención de contrastar el ritmo vivo de la *muiñeira* con el ritmo lento y libre del alalá posterior. Tal *muiñeira* previa a los alalá no figura en título ni tampoco consta en las partituras de esos alalás que están recogidas en el cancionero de la misma coral bajo el título “Así canta Galicia. Cancionero popular gallego” (González Rodríguez, 1963) por lo que solía ser decisión del *gaiteiro* de la coral –Virgilio Fernández– en diálogo con el director Daniel González, escoger la *muiñeira* a tocar y con qué adornos. Al escuchar el “Alalá das Curuxeiras”, grabado en la sesión de De Ruada en el año 1929 por la Regal, se observa que es la *muiñeira* usada en este NO-DO y los demás, por lo que, de alguna manera, el equipo de NO-DO probablemente tuvo acceso a esa grabación. Este hecho sería perfectamente posible porque además ambas interpretaciones se parecen tremendamente. Los adornos ejecutados por el *gaiteiro* que toca en el ítem de NO-DO coinciden de una forma sorprendente con los ejecutados por Virgilio Fernández en el “Alalá das Curuxeiras” y es francamente complicado que dos *gaiteiros* distintos ejecuten prácticamente los mismos adornos en la misma pieza, teniendo en cuenta además que se aprendían por tradición oral y no por lectoescritura.

Después de un estudio auditivo profundo y de consultar a *gaiteiros* y *gaiteiras* de la actualidad, todo parece indicar que la grabación es la misma porque tanto la percusión como la gaita son exactamente iguales. En palabras de Roberto Rama, *gaiteiro* de la comarca de Santiago:

⁴⁹ “Coro de Ruada. Escena Coral Galega”. 2006. *Colección A Tiracolo*. Ouvirmos S.L.

⁵⁰ “Así canta Galicia”. 1959. *Coral de Ruada de Ourense*. Hispavox

O tema é o mesmo case seguro porque o tema orixinal só da una volta ao tema e no NO-DO da dúas pero se te fixas xusto cando remata hai un enganche que está mal feito, precisamente para evitar que chegue ao final da peza. A percusión fai exactamente o mesmo e o gaitero ornamenta exactamente igual, cousa practicamente imposible, xa que os ornamentos nesa época saían.....non se estudaban.⁵¹

Entonces, si son la misma pieza, ¿a qué responde el cambio de tono de la gaita?. A que la pieza usada en NO-DO está acelerada con respecto a la original. A mayor velocidad de reproducción de una cinta de sonido, más teniendo en cuenta los equipos de la época, mayor altura. Es más, así como el ítem original de De Ruada está claramente en si bemol, el de NO-DO está en un tono incierto entre si natural y do natural hecho poco probable ya que las gaitas, por imprecisas que fueran, afinaban de manera más exacta. Todo parece indicar que esa diferencia de poco más de un semitono es consecuencia de algo ajeno a la organología y, por lo tanto, toda apunta a que esa subida de altura tendría que ver con la aceleración de la reproducción de la cinta en el proceso de montaje.

La conclusión que extraemos es que NO-DO utilizó el disco de la Coral de Ruada del año 1929, grabado por la Regal, disco del que extrajo la *muiñeira* previa al “Alalá da Curuxeira”, interpretada por Virgilio Fernández. Nada, por tanto, tendría esa pieza que ver, con aquello que se pudo haber dado aquel día en la plaza compostelana. Hemos transcrito a escritura, sin los adornos del *gaitero*, la melodía de dicha *muiñeira*. Se corresponde con la siguiente partitura.



⁵¹ C.p. con el *gaitero* Roberto Rama. Santiago de Compostela. (07/01/2016)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

La presencia que esta pieza va a adoptar en el Noticiario 6, a nivel formal, va a ser la expuesta a través de las repeticiones que constan en la partitura transcrita, repetida toda la pieza al concluir. Es decir, que si a la primera frase musical la llamamos A y a la segunda, a partir de la doble barra de repetición, la llamamos B tendríamos la siguiente estructura.



Entre el cambio de la segunda B a la tercera A es donde se produce ese corte y pegado que mencionaba Roberto Rama, para que el ítem se vuelva a repetir, repetición que no existe en el tema original. Por lo general, y en las estructuras de baile coreografiado que se desarrolla principalmente a partir del siglo XX, las A se reconocen como el momento apto para realizar “o *punto*” y las B como el momento para hacer “a volta”. (Costa Vázquez-Mariño, 1997:456)

- **El baile**

Ese baile coreografiado que surge a partir del siglo XX deriva en fórmulas folclorizadas que fueron afectando a los bailes en este siglo y que concluyeron en formas de baile rígidas y pautadas que con anterioridad no se manifestaban de tal forma. Por ejemplo, en el caso de la *muiñeira*,

En su vertiente tradicional, para el investigador Anxo Martínez la *muiñeira* muestra una flexibilidad de configuración incompatible con cualquier coreografía *ensaiada*. De este modo el baile se rige únicamente por el ritmo en 6/8, y en su desarrollo poco importa el fraseo instrumental o vocal. Las figuras son *puntos* y *voltas*[...]. *Puntos* y *voltas* se suceden, alternados o no, a voluntad de los bailarines, quienes a veces (no necesariamente) siguen los pasos del guía. [...]

Por el contrario, en la versión folclorizada las figuras del baile siguen una coreografiada prefijada y *ensaiada*, formada por *paseos* y *puntos* [...]. (Costa Vázquez-Mariño, 1997: 459-460)

El tipo de *muiñeira* bailada que se manifiesta en este noticiario, así como en todos los demás, pertenece al segundo tipo de bailes que Costa-Vázquez diferencia. Se trata de una versión coreografiada por un grupo de baile y tal trabajo coreográfico va a ser una constante en todas las *muiñeiras* bailadas en NO-DO, salvando escasísimas excepciones.

En esta versión folclorizada “o *punto*” coincide con el momento en el que un guía, generalmente un hombre y que en este caso hace una mujer, propone a su pareja un tipo de juego de pies (o *punto*) que la compañera copia en forma de espejo, así como el resto de los bailarines. Y “a *volta*” coincide con el momento en el que, entrado el estribillo o *retrouso*, se hace un paseo circular hasta el momento en el que vuelve la estrofa, momento en el que se retomarían las posiciones a dos.

Teniendo esto en consideración, el material del Noticiario 6 nos muestra dos diferentes coreografías de *muiñeira*, a pesar de que ambas vayas acompañadas del mismo fondo sonoro.

La primera de ella es ejecutada por seis mujeres, enfrentadas tres a tres y no hay lugar a duda de que se trata de una coreografía previamente establecida (sin opción a la improvisación de las ejecutantes) y que en lugar de la “*volta*” habitual, las dos filas se separan cada una hacia un lado, regresando a juntarse por el medio. Esta imagen muestra la llegada de nuevo a las filas.



La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Las imágenes muestran el desarrollo de una *muiñeira* con “*puntos*” y “*voltas*” claramente diferenciados y definidos por los cambios musicales que nosotros no apreciamos ya que lo que escuchamos no es la música real que acompañaba al baile. Como la coreografía no se presenta completa sino que vemos planos cortados, resulta imposible hacer una reconstrucción exacta de la misma. Pero sí podemos afirmar que la coreografía consta de, al menos dos “*puntos*” y dos “*voltas*”: en uno de los “*puntos*” vemos como las chicas enfrentadas se cruzan de frente para regresar al sitio cruzándose de espaldas (cosa nada habitual en su forma tradicional). Una de las “*voltas*” va a ser la que antes especificamos y que consistiría en la partición de las dos filas en dos direcciones, y la segunda “*volta*” sería un paseo circular; el habitual en sus fórmulas tradicionales.



El segundo de los bailes va a ser más complejo en cuestiones de coreografía, incluso, que el anterior más. Se trata de una *muiñeira* bailada por ocho personas, –cuatro mujeres y cuatro hombres–, aspecto excepcional si tenemos en cuenta el temprano año en el que nos encontramos y que los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina prohibían la participación masculina en el baile. No obstante, la participación de los hombres en este baile tiene una explicación sencilla: no se trata de un grupo de Coros y Danzas. La información aportada por una informante, que participó como ejecutante en la primera *muiñeira*, y que a día de hoy todavía vive en Santiago de Compostela, indica que este segundo grupo de personas se creó de forma específica para este acto y que estaban vinculadas al SEU –Sindicato Español Universitario. Llamaremos a esta mujer Juana Ferreiro y es una de las seis mujeres que bailaron la primera *muiñeira* ese domingo 24 de

enero por lo que aportó información extraordinaria sobre los hechos ocurridos ese día así como de los y las protagonistas de los bailes. Juana ingresó en la Sección Femenina en el año 1942 a los 22 años de edad, se vinculó rápidamente a los grupos de Coros y Danzas de la ciudad de Compostela y como parte de ese grupo ella misma recordaba el haber ido a pueblos en busca de bailes que fueran de interés para su posterior ejecución en los Coros y Danzas. Su testimonio evidencia que ese trabajo no era riguroso en absoluto sino que se trataba más bien de encontrar o localizar alguna ejecución que fuera de algún modo curiosa y ella misma manifestaba en la entrevista cómo se atendía de manera secundaria al ítem musical con el que se ejecutaba la *muiñeira*, por ejemplo en este caso.

*En cada pueblo había Coros y Danzas. Había sobre todo danza, más que coro, porque el coro era más difícil porque teníamos que tener a una persona que supiera música, que tuviera unas nociones de música o que tuviera un oído perfecto, pero claro, eso era mucho más difícil. Porque aprender una danza era mucho más fácil que aprender una música. A veces también la música era una muiñeira cualquiera. Mira, por ejemplo yo, un año fui a Ribeira y no conseguí nada. Y me tuve que venir a pie de Ribeira a la Puebla porque no tenía forma de... de, de transporte. En la Puebla dormí en casa de unos amigos y fui a pie a Boiro porque en Boiro había una señora que me sabía decir una danza. La danza no tenía importancia ninguna, era una muiñeira simple y eso pero tenía la cosa de que la bailaban muchas mujeres con sólo dos hombres, porque los hombres, en la fiesta de aquel pueblo – que era Boiro– en el mes de diciembre, que es la patrona, estaban faenando en el mar y no había hombres, y bailaban dos hombres, si cuadra, con diez mujeres. Y claro, era una danza especial, era una muiñeira, pero tenía el agravante de que, en la muiñeira es una pareja pero aquí eran dos hombres en el medio y las mujeres mirando unas para otras. Y eso tenía la música que quisieras. Había otras, la pandeirada, que tenía que ser con el pandeiro y el canto de la pandeirada. Eso sí. Pero si era una muiñeira, tanto te daba.*⁵²

Cuando Juana tuvo la ocasión, en esa misma entrevista, de ver conmigo y con detenimiento, el NO-DO en el que ella misma se veía reflejada cincuenta años antes ante las cámaras, pudimos analizar cada una de los rostros que bailaban con ella y pudimos también pararnos en la segunda de las *muiñeiras*, aquella en la que ella no participó. Sus palabras fueron las siguientes.

⁵² C.p. Santiago de Compostela (22/10/2010)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

*Estos eran del SEU. [...] Son SEU seguro, seguro. Porque era el que ayudaba a la SF y la SF ayudaba al SEU y no hay ninguna conocida. Los grupos de baile de la SF nunca tuvieron ningún chico bailando. Y los del SEU sí, tuvieron chicos y chicas. Este es un grupo del SEU. Yo creo que..., para mí que este grupo es el del SEU y yo a las chicas no las conozco. [...]*⁵³

Y efectivamente, los grupos mixtos no existían todavía en el seno de los grupos de Coros y Danzas. Pero además, esta segunda *muiñeira* adquiere un significado simbólico totalmente diferente a cualquiera que pudiese asociarse a lo sexual y precisamente guarda estrecha relación con los trajes. Analizaremos esta cuestión en el apartado dedicado específicamente al atuendo.

Como decíamos también en el caso de la *muiñeira* anterior, no es posible hacer una reconstrucción completa de la coreografía a pesar de que el trabajo de campo realizado con Juana Ferreiro nos confirmó que la pieza instrumental con la cual se acompañan las imágenes no fue la pieza con la que ellas bailaron y seguramente tampoco lo sería en el caso de la *muiñeira* que supuestamente bailaba ese grupo del SEU. De la misma manera, nos confirmaba, a pesar de que su memoria no alcanzaba a recordar exactitudes después de tantos años el acto de la clausura constó de varias partes y no solo esas que se ven en la noticia. A pesar de que Juana disfrutaba en 2010 de una memoria prodigiosa, decía no recordar a las cámaras de NO-DO ni ninguna situación con ellas que nos indique si hubo algún diálogo indirecto entre las cámaras y ellas. Juana aparece en un primer plano clarísimo en esas imágenes, próximo, pero ella manifestó no recordar qué ocurrió aquel día con las cámaras de NO-DO: ni cuantos técnicos había, ni si había o no había sonidista, ni si eran uno o más. En todo caso, intuimos que sí hubo más de una cámara de NO-DO porque hay tres tipos de planos: uno a ras de suelo, en la plaza misma, pero otros dos desde otros ángulos, desde los extremos sur y norte de la plaza. Uno de ellos fue tomado desde el balcón de la Casa de la Conga o de los Canónigos y otro de ellos desde en frente, pero también en un plano superior, que fue tomado desde la parte alta de las escaleras de la Plaza de la Quintana. Sin embargo lo que los planos muestran son esas mismas *muiñeiras* y no otras. Por lo que podemos concluir entonces que habría como mínimo dos cámaras, una tomando planos desde el suelo y otra desde el balcón. Lo que no parece

⁵³ C.p. Santiago de Compostela (29/10/2010)

probable en absoluto es que hubiera una solamente ya que subir las escaleras de la plaza, repletas de gente o cruzar toda la plaza y subir al balcón de la Casa de la Conga para tomar un plano a tiempo, se presenta como poco, complicado.

Casi todos los ejemplos de *muiñeiras* que hemos visto a través de los setenta y un materiales guardan semejanzas con estas mismas, sobre todo con la primera de ellas. Sin embargo en el caso de este ejemplo se nos presenta un material que, simbólicamente trasciende a todos los demás. A través de unos trajes de corte medieval se intenta mostrar una especie de danza cortesana antigua, eso sí, con “*puntos*” y “*voltas*” de *muiñeira* folclorizada.



Plano tomado desde la Casa de la Conga del primer baile

- **El uso de los trajes**

El primero de los trajes que aparecen en este noticiario es solo femenino y se trata de un *traje de gala*. Aquellos autores que han estudiado el traje gallego en profundidad⁵⁴ han puesto de manifiesto la gran diversidad que existe con respecto al mismo y en relación a los emplazamientos geográficos, a las posibilidades económicas que había que poseer para poder hacer uno o encargarlo, así como a los diferentes tipos de traje regional que hoy en día se pueden diferenciar: “*de cotío*” (de diario), “*de labor*” (de trabajo o faena), “*de festa*” o “*de gala*” (de fiesta). Tanto es así que la mayoría de las agrupaciones y

⁵⁴ Fraguas Fraguas, 1985; Fraguas Fraguas, 1997; Hoyos Sancho, 1971; Naya Pérez, 1964.

escuelas de baile tradicional que existen hoy en Galicia, dependiendo del espectáculo, pueden usar cualquiera de los tres. En cualquier caso, y a pesar de que el estudio antropológico de los trajes ha ido en aumento, el hecho de que se establezcan tipologías de los mismos implica una fijación de tipos o prendas más o menos estables que deviene en un modelo folclorista. Finalmente la vestimenta de la vida cotidiana en el universo tradicional respondía a las necesidades de la vida cotidiana de entonces. Algo tan básico y sencillo como utilizar ropa fresca y ligera en los meses de calor y lo contrario en los meses de frío. A partir de esos modelos se han ido reinventando modelos de trajes que poco tendrían que ver con los utilizados en la época para desempeñar tales funciones. Paralelamente a la fijación de prendas se ha ido dando un proceso de homogeneización que se desprende del anterior. A pesar de que en la actualidad, el abanico de posibilidades de trajes es mucho mayor que en el franquismo (en el que había un tipo claro de cada “región”, detalle de importancia al respecto de la homogeneización y folclorización de la cultura popular de cada territorio), y la documentación y el estudio de los mismos es mucho más detallada que entonces, ambos procesos comparten características.

En este proceso de composición, los elementos del traje, tanto masculino como femenino, pueden variar en tejidos, colores, formas así como en el número de partes que se pueden conjugar. Es decir, no todos los trajes van a llevar todas las piezas que a continuación vamos a mencionar, pero digamos que son los “ingredientes” posibles que se van a utilizar, de una u otra manera, en la constitución de un traje concreto. Desde la parte inferior a la superior serían, en el caso del traje femenino: calzado, medias, pololos, enagua, *refaixo* (especie de falda interior), *saia* o falda, mantelo o mandil, camisa, *xustiño* o *corpiño*, *dengue*, *mantela* o mantón, chaqueta, capiña (capa) y para la cabeza, cofia o pañuelos, cintas y pendientes u otros complementos. En el caso del masculino: calzado, medias o calcetines, *polainas* (calzas para proteger las piernas que cubre el calzado), calzón interior o exterior, *cirolas* (pantalón largo de lino), *faixa* (faja), camisa, chaleco o *xibón* (especie de chaleco), chaqueta corta o chaqueta de abrigo y en la cabeza *monteira* (especie de sombrero), otros tipos de sombrero, pañuelos de mano o para cubrir la cabeza por debajo del sombrero. (Fraguas, 1997:467-501).

El primero de los trajes que tiene presencia en las imágenes es un traje exclusivamente femenino y *de gala* o fiesta. Es un traje rico que no responde a las características

homogéneas propias de los Coros y Danzas de la Sección Femenino en los años posteriores. En la conversación de campo realizada con Juana Ferreiro supimos que el traje que ella vestía aquel día era suyo. Se trataba de un traje heredado, que formaba parte del patrimonio familiar. Al respecto del traje de sus compañeras ella manifestaba que creía que eran prestados ya que ellas no tenían traje propio. En este punto conviene decir que no es extraño que la familia de Juana tuviera un traje de estas características, con varias prendas diferentes que podían ser conjugadas a gusto por quien las vistiera. Juana pertenece a una familia acomodada de la burguesía urbana de Santiago de Compostela. Su familia, dedicada al comercio, fue una de las más conocidas e influyentes de la ciudad. No solo no pasaron dificultades económicas sino que se trataba de una familia muy acomodada, con un nivel de vida medio alto, con una educación selecta, un modo de vida de corte conservador, una familia bien posicionada tanto a nivel social como a nivel económico. El traje que vestía Juana es testigo de esa condición ya que los textiles del traje eran de gran calidad y la pedrería del traje, por ejemplo del mantelo que le cubría la falda, era de azabache engarzado en bordado negro, cosido a mano. Solo esa pieza tiene hoy (y tenía entonces) un valor económico elevado y los que se conservan son trajes antiguos ya que hoy no se hacen de ese modo por el alto coste que tienen. En lugar del azabache se utiliza cristal oscuro. Esto quiere decir que el traje con el que Juana bailaba aquel día, y que todavía conserva, era de un gran valor económico, textil y artístico. En conclusión, el traje de Juana era un traje único. Era un traje familiar, hecho a gusto de las mujeres que lo fueron confeccionando, y con un gran valor tanto económico como familiar. Se trataba, y aún hoy, de un tesoro familiar.

No sabemos nada más que lo que Juana nos contó al respecto de los trajes de las demás compañeras. Pero a pesar de que ella tuviera razón y se tratara de trajes prestados, los rasgos son los mismos que en el caso del vestido de nuestra informante. Se trata de trajes “de verdad” (como decía ella), no de trajes “tipo” confeccionados para la ocasión. Son trajes ricos, cosidos a mano, con textiles de alta calidad, únicos y hechos a medida.. En conclusión, no son trajes que respondan a un proceso de folclorización y homogénea como ocurrirá poco después en los trajes, tanto de los Coros y Danzas como de otras agrupaciones.

Todos ellos son *trajes de gala ou festa* y la riqueza ornamental de los mismos los convertían en inalcanzables para buena parte de la población. Esto ha de ser muy a tener

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

en cuenta ya que el traje regional, tanto masculino como femenino, es uno de los elementos que se presentan una y otra vez en los materiales a pesar de que no vayan siempre unidos al ejercicio musical. Se trata de uno de los elementos –la vestimenta– más utilizados como identificadores de la cultura gallega y de su gente; sin embargo, era poca la gente que podía optar a encargar un traje de esas características. Salvando la burguesía urbana bien posicionada como la familia de nuestra informante o la aristocracia, pocas más mujeres podían optar a poseer prendas de semejante calidad. Esto coincide con el hecho de que Juana Ferreiro y sus cinco compañeras de baile formaran parte de la alta burguesía de la ciudad: hijas de militares, médicos y personalidades bien posicionadas, todas ellas vinculadas de uno u otro modo al franquismo y sus familias; quizá no muy a favor de ciertos rasgos del régimen, pero nunca en contra.



Por otra parte tenemos los trajes que aparecen en segundo lugar. No se trata de lo que podríamos llamar “trajes regionales” sino que se presentan unos “ropajes”, tanto masculinos como femeninos, que pretenden emular una etapa histórica española de tremenda importancia simbólica en la iconografía franquista: el medievo. Esta mitificada “mirada al pasado” se articuló en el sistema educativo, en el universo religioso y en el concepto de nación que el poder franquista pretendía para su nuevo proyecto de España. Se educó a la población en que el verdadero lugar que debía ocupar España en la Historia –con mayúscula– era aquel que los Reyes Católicos habían conquistado y que los grandes monarcas habían preservado, e incluso ampliado. La misma figura de Santiago Apóstol, en su iconografía “Matamoros” sirvió al Imperio, como patrón de España, en la Reconquista de España así como en la conquista de América. Un imperio que no veía anochecer en sus fronteras, un imperio que había visto reducido su poder y posesiones y

el lugar que le correspondía y que había degenerado finalmente en el gobierno rojo y bolchevique de la II República y que el Caudillo estaba intentando enmendar y restablecer.

De los 71 materiales de NO-DO que forman parte de esta investigación hay al menos tres en los que se pone en marcha este dispositivo medievalista que no es más que una recreación, una invención mítica con poco o ningún rigor histórico y poca coherencia entre sí. El de este Noticiario 6 es uno de los tres casos. Los otros dos son las “Justas medievales” celebradas en Santiago de Compostela en el verano de 1965, recogidas en el Noticiario 1180 A⁵⁵ y la “Cena medieval” que tuvo lugar en 1976 en el Parador de Baiona, recogida en la noticia en color “Gastronomía Gallega” del Noticiario 1736 A⁵⁶. El Noticiario 6 es una adaptación medievalista de un baile popular (*muiñeira*), las justas medievales del Noticiario 1180 A son la invención de un torneo medieval en el que se dan cita los trajes, la gastronomía, los roles feudales, los bailes y la música (también *muiñeiras* populares), la vestimenta, las justas entre caballeros, y la “Cena medieval” en Baiona del Noticiario 1736 A es la invención de un menú en una arquitectura –el Parador de Baiona– también reinventada.

Esta particular mirada al pasado fue una constante al franquismo y su construcción simbólica de la nación, de la moral y de los hábitos de la cotidianidad fue esencial en el proyecto de creación del nuevo estado.

La Historia convertida en una potencia capaz de desplegarse a lo largo del tiempo marcando sus particulares designios era, entonces, uno de los puntos fuertes de la interpretación que los sublevados realizaban sobre los acontecimientos de los que surgían, pero no era el único. En la mitificación que el franquismo establecía de su propia historia nacional y que culminaba sin remedio en la guerra y en la Victoria había algo más: aquel despliegue temporal respondía a los estímulos derivados del enfrentamiento entre potencias contrapuestas. (Box Varela, 2008:42)

⁵⁵ NOT 1180 A (1965). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1180/1476739/> (00:05:50 – 00:07:54)

⁵⁶ NOT 1736 A (1976). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1736/1468258/> (00:08:08 – 00:10:56)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Se impuso hasta tal punto que hasta afectó al diccionario, al lenguaje. Se desempolvieron términos lingüísticos en desuso y se incluyeron en los libros de texto, en documentos administrativos, en las noticias, en la boca de aquellos y aquellas que tenían voz en el franquismo. Se llevaron a los púlpitos de las iglesias y los españoles y españolas tuvieron que reaprender, no sin burlas, lo que significaban términos tales como “caudillo”, “procuradores”, “fuero”, “pertinaz”, “contubernio”, “hidalgo”, y un largo etcétera del cual es testigo la locución de NO-DO con su particular oratoria. Un proceso de arcaísmo lingüístico basado en un sistema de castas pretendidas y justificadas a partir del esplendoroso pasado de España frente al dramático pasado republicano. Y en el medio de este escenario feudal y totalitario, el folclore. El SEU, en este caso, haciendo uso del repertorio y baile popular gallego en la justificación y legitimación de tal sistema de castas que el franquismo pretendía imponer a base del ejercicio autoritario para así recuperar el digno lugar de España en la Historia. Un ejercicio este de una potencia simbólica tremenda que opera a través de los cuerpos, de las corporeidades de los bailarines que, dejan de ser bailarines para convertirse en otra cosa: en emisarios del verdadero destino de la nación.

Dos de las figuras más utilizadas en este imaginario mítico del franquismo son mujeres, cuestión para nada sorprendente ya que una de los objetivos principales del régimen era el de “educar” a las mujeres del país en su verdadero destino nacional, erradicando de sus mentes aquellos despreciables “derechos” que la República había osado concederles –el divorcio, por ejemplo– y que el nuevo estado rápidamente invalidó e ilegalizó. Las españolas se convirtieron en herederas obligadas de Santa Teresa de Jesús e Isabel la Católica. La primera casta, pura, mística y “Santa”. La segunda, reina, católica pero sobre todo “Española”, responsable, junto a su consorte, de la unificación de los Reinos de la Península y del “descubrimiento de América” con el posterior crecimiento territorial –por invasión– que tal hecho supuso y las riquezas que produjo –por saqueo–, grande como ninguna que además de todo, tuvo el tiempo de no olvidar el verdadero destino femenino de ser madre y con ello darle a España la grandeza de un nuevo regente que prodigara su legado.

He aquí el formato de los trajes que el SEU –según Juana– utilizó para la ejecución de su *muiñeira*.



Cuando preguntamos a Juana por la razón de aquellos trajes, ella lo explicó de esta manera.

Los trajes no sé dónde los sacaron. ¡Esos no son de gallegas! Esos trajes los trajeron alquilados o prestados o lo que fuera. Algo así. No tenían trajes regionales y no había gente preparada para estas cosas. Tienes que pensar que eso que bailábamos nosotras pues era lo que sabía una de Órdenes, lo que sabía otra, el punto que yo traje de Órdenes, ¿entiendes?. Todo esto era así porque más tarde, ya teníamos a unos chicos de Órdenes que venían a ensayarnos puntos, pero ya fue el año 48 o 49. Pero en esa época no había nadie que te ensañara nada. Únicamente tú que te ibas a la plaza y hablabas con una señora que vendía algo y que te explicaba que no se qué, que no se cuántos....o ibas a la aldea y te ensañaban un punto.

En la conversación que compartimos, Juana no le concedió un valor significativo al uso de los trajes medievales. Lo achacó, más bien, al hecho de que el grupo del SEU no tuviera “trajes regionales” y tendría que “haber salido del paso”. En este sentido no coincidimos con esa suposición. Puede que el hecho de que no tuvieran trajes específicos les obligara a encontrar una solución alternativa a los mismos, pero el hecho de que se escogieran estos: con pelucas postizas, trajes notablemente elaborados, calzones, casacas, cinturones, no puede ser fruto, únicamente, del “salir del paso”. Esos trajes parecían estar pensados y reflexionados. Son iguales entre sí y se vinculan directamente con la iconografía que se ha analizado. Se escogieron por alguien, y esa decisión cambió cualitativamente el mensaje de la propia *muiñeira* y el significado de los cuerpos y los géneros.

- **La agrupación instrumental**

Vistos, hasta el momento, los bailes, los trajes y la pieza musical que acompaña a las imágenes, solo nos queda por hacer referencia a los músicos que acompañaban aquel día a los bailarines y a los instrumentos que estos llevaban. Y los músicos que, a través del testimonio audiovisual de NO-DO, llegamos a ver son tres: una gaita, un tamboril y un bombo. Los tres instrumentos son tocados por varones. El que toca la gaita es un hombre de unos treinta años, pero en el caso del bombo y tamboril son dos jóvenes. Por lo demás, hay que decir que a los lados de los músicos hay un numeroso grupo de mujeres, entre las cuales se encontraba Juana cuando no bailaba, que acompañaban a los músicos dando palmas *a tempo* o con algún par de “*cunchas*” (conchas). Ese es todo el ejercicio interpretativo musical de las mujeres.



Son tres de los cuatro instrumentos más comunes y repetidos en la interpretación instrumental gallega y, a pesar de que el compañero indispensable de la gaita es el tamboril, el bombo se convierte en el siguiente –popularmente conocido también como “*o milagriño*”– marcando los tiempos fuertes, síncopas y algunos contratiempos en una de sus dos membranas.

El tamboril es, de los instrumentos de percusión y de la familia de los membranófonos, el más utilizado de la familia de los parches, después de la *pandeireta*. También se conoce por tambor o redoblante, se toca con dos baquetas y, por lo general, sigue a la par la melodía de la gaita. Aquellos *tamborileiros* de mayor prestigio son los que ejecutan las piezas con una gran variedad de esquemas rítmicos o de cambios de compás (incluso) sin llegar a perderse nunca del pulso principal y de la gaita.

Y la gaita, es el aerófono con mayor relevancia social y musical en Galicia, así como el más popular y uno de los más icónicos de “lo gallego”. La gaita y la figura del *gaiteiro* han generado ríos de literatura y se trata de un personaje con una enorme “eficacia simbólica” (Levi-Strauss, 1987), tanto a nivel musical como a nivel social puesto que de él dependía el desarrollo de cualquier fiesta popular y era uno de los instrumentos melódicos más populares, más utilizados. La capacidad de la gaita para poder ejecutar melodías la convierte en un instrumento imprescindible dentro del mundo popular puesto que era la gaita la que desarrollaba la melodía mientras la percusión acompañaba a la misma. Su presencia no era imprescindible para que se produjera “música”, ya que a principios del siglo XX no había muchos por comarca y el canto era de enorme importancia en la vida cotidiana, pero sí fue cobrando importancia mayor en fechas señaladas.

Como decíamos, son tres los músicos que aparecen en este noticiario y son estos cuatro, –estos y la *pandeireta*– la representación organológica que se va a repetir una y otra vez en el NO-DO. Sin embargo, el universo instrumental en Galicia estaba muy lejos de limitarse a cuatro únicos instrumentos ya que su riqueza y diversidad está cada día más documentada. Limitarla a la existencia de tres o cuatro instrumentos responde a la misma lógica de limitar el repertorio musical a unos cuantos ítems conocidos, limitar la vestimenta a un traje folclorizado y homogéneo o limitar el baile a la *muiñeira*, casi en exclusiva. En el caso del universo organológico, una gran cantidad de idiófonos, membranófonos, aerófonos, cordófonos, forman parte del elenco instrumental gallego. A estos además hay que añadir un buen conjunto de objetos de uso domésticos que adquieren la función instrumental y que han sido incluidos dentro del sistema organológico popular gallego por tratarse de instrumentos de uso cotidiano en la vida popular y tradicional gallega en el ejercicio musical. En este grupo, por ejemplo, tenemos las latas de pimentón, *cunchas*, botellas de anís, guadañas rascadas por piedras de afilar, la tapa de la olla golpeada por una hoz, morteros, cazuelas rascada por una llave, “*paños*”, *chifres*, cucharas, y un largo etc. (Pérez Lozano, 1997)

Para concluir, y tal y como hemos explicado en el análisis del ítem musical, la agrupación que se ve en las imágenes no es coherente con la audición que acompaña a la imagen. La agrupación en el caso de la banda sonora, está formada por gaita, tambor y

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

pandeireta pero la agrupación que figura en las imágenes son una gaita, tambor, bombo y *cunchas*. Esto refuerza la tesis de que lo que se oye no se corresponde con lo que se ve. Y, de este mismo modo refuerza la tesis en la que exponíamos que el ítem que acompaña a las imágenes además no habría sido recogido por NO-DO en ninguna acción directa ya que todo indica que se trata del uso en montaje de un archivo ya existente; de la muiñeira que abre el “Alalá das Curuxeiras” de la grabación de la Coral de Ruada del año 1929.

6.2. La locución

El mensaje de la locución va a ser, en la mayoría de los casos, de un carácter político explícito. En la explicación de Galicia abundarán los adjetivos calificativos estereotipantes y mensajes propagandísticos de todo tipo.

La locución de este Noticiario 6 es la siguiente:

“Los actos de la clausura del VII Consejo Nacional de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, que ha desarrollado su fecunda y patriótica labor por tierras de Galicia, han sido subrayados por muy bellos festivales folclóricos con danzas españolas de un sabor antiguo y tradicional”.

Se nos dice “*Los actos de clausura [...] han sido subrayados por bellos festivales folclóricos...*” Es decir, la música, el baile, los trajes se ponen al servicio del acto, adornando y subrayando el mensaje institucional del citado Consejo así como del mensaje general de la Sección Femenina. Pero el folclore no solo adorna el acto de la institución. También legitima a esa institución, es decir, a un organismo de poder, a partir de las fórmulas musicales del pueblo. La presencia de los calificativos, por otra parte, dejan claro como ese baile “regional” gallego abandona su lugar diferencial para situarse en el normativo, en el español. Tal y como ocurre con tantas otras manifestaciones culturales diferenciales o periféricas que se muestran en NO-DO a lo largo de la geografía estatal, la unión de la patria se ejerce también a través de las “*danzas españolas de un sabor antiguo y tradicional*”. Este era uno de los objetivos intrínsecos del franquismo a través del ejercicio de los Coros y Danzas como institución de unión nacional a través del uso del folclore. A través de la inocencia de las chicas que bailan, de sus sonrisas, de su jovial espíritu bailando, de lo hermoso del acto musical popular, el poder opera políticamente,

adoctrina, educa y disciplina. Finalmente Coros y Danzas era un organismo que formaba parte de la Sección Femenina de Falange Española y del proyecto que esta desarrollaba para España y el régimen. Fue una institución utilizada en el ejercicio directo de poder, maquillando en inocencia, en alegría y arte y en emoción, salvando a España del olvido y de la desaparición irremediable del pasado, a través de la música. Ya hemos visto en capítulos anteriores la importancia que los grupos de Coros y Danzas adquirieron como embajada de la política exterior del franquismo.

Por otra parte, los calificativos de *antiguo* y *tradicional* redundan sobre dos cosas. Por un lado a la constante mirada al pasado, a lo antiguo, a aquello en lo que se supone que está la esencia y la raíz de lo español, de la estirpe y de la raza. Y, por otro, en el uso de la palabra “tradicional” parece residir uno de los estigmas más asociados a Galicia y su gente. La palabra “tradicional” parece, en este caso, vincularse directamente con lo esencial, con lo primitivo, con lo de verdad o “lo nuestro”. Al contrario del nazismo alemán o del fascismo italiano el franquismo se alejaba atemorizado de la modernidad convirtiéndose en acérrimo defensor de la tradición como reserva moral y espiritual de lo español, en el sentido más centralista, más conservador, católico y reaccionario.

6.3. Santiago, el medievo y el temor a los cuerpos

Podríamos definir tres mensajes que guardan relación con lo simbólico: Santiago como centro eclesial, el regreso a la antigüedad, el significado asociado al género.

El primero de estos mensajes, susceptible de análisis es el que se refiere a la ciudad de Compostela y a su constante asociación con lo eclesial. Esta es una de las decenas de veces que Santiago de Compostela aparece en el NO-DO y siempre con este carácter. Los planos que van haciendo referencia a ello son imágenes de Santiago el Mayor en su forma de peregrino, la entrada de la Puerta Santa de la catedral de esta ciudad, la Plaza de la Quintana, etc. No obstante, en este uso de los espacios santiagueses, en esta ocasión se hace referencia explícita a un acto político-institucional. Esta asociación simbólica sobre Santiago no solo no es excluyente de la eclesial sino complementaria. El hecho de que haya sido Compostela la ciudad escogida para dar sede a la clausura del Consejo es una forma de vincular el falangismo al catolicismo, más en la apertura de un año jubilar como era este 1943. Otro buen ejemplo de ello son la cantidad de cruces que participan de esta

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

noticia, muy especialmente en el cuello de las mujeres. Crucifijos plateados colgados del cuello de las mujeres que bailan manifiestan un doble mensaje: por un lado, un catolicismo general, por otro, un catolicismo que purifica a la mujer, mujer que el franquismo considera como disgregadora y corruptora de la nobleza de lo masculino.

El segundo significado simbólico, habíamos dicho, es el regreso a la antigüedad. Este queda patente en dos elementos: la locución y, aun con más claridad, en el uso de los trajes medievalizados. Ya hemos hecho mención al significado de este uso así que intentaremos no repetirnos en relación a esto. No obstante, aunque no profundicemos más sobre esta cuestión, hemos considerado importante mencionarlo en este apartado ya que, aun habiéndolo estudiado en el uso de los trajes, se trata de un material que afecta, directamente, a la consideración que se tenía de los cuerpos y del género, y con ello se construye el tercer mensaje.

Pero antes de hablar de los hombres, para cerrar este epígrafe y con él el Noticiario 6, mencionaremos algo relativo a las mujeres en el baile y que, en capítulos anteriores se ha mencionado. La primera de las *muiñeiras* vistas es bailada por seis mujeres enfrentadas en dos filas.

Sampedro, seguindo fontes de finais do 'século XIX, descríbennos o baile da *muiñeira* como un composto de varias partes. Os mozos –tocando as castañolas e facendo vistosos brincos– entran no espazo de baile, desde onde lle fan algún aceno a moza que escollen como parella; convidana a bailar cunha chiscadela [guiño], cunha mirada ou cunha leve xenuflexión. Se a muller acepta, entra a bailar con el, e deste xeito vanse formando as parellas (Costa Vázquez-Mariño. 1997: 457-458).

Este carácter mixto del baile se intentó erradicar por asociación sexual (por supuesto hetenormativa), por todos los medios, por parte de las autoridades franquistas y por cada una de las instituciones del régimen. Es más, la consideración que la Iglesia católica tenía del baile era clara: una inmoralidad. Las siguientes palabras del padre Ayala ilustran a la perfección los peligros que residían en una mujer bailando, cuando peor, si bailaba, aun encima, con hombres:

Bailadora es la muchacha que frecuenta los bailes por diversión, no por necesidad.
Y Della que decimos:

Que no será espiritual, es decir, deseosa de adelantar en la virtud.

Que no será modesta, porque ni el modo de vestir, ni los movimientos, ni las actitudes de los bailes, son modelo de compostura cristiana.

Que no será mortificada, porque en lo primero que debía ejercitarse es en no exponer su alma al peligro frecuente de pecar.

Que no será delicada de conciencia, porque ha de ver, oír, imaginar y sentir cosas intolerables para quien ve las menudas imperfecciones de su alma.

Por consiguiente, bailadora y virtuosa son incompatibles.

¿Cuándo lo serán?

Cuando la que baile lleve un buen cilicio.

Cuando, mientras baile, esté meditando en la Pasión

Cuando su compañero, en vez de piropearla, rece jaculatorias.

Cuando, en vez de tocar la orquesta un tango, toque el *Tantum ergo*. (Ayala, 1947: 1008)

Uno de los inicios de “o *punto*” más conocidos en Galicia que evidencia una clara dominación de género en el baile y que es una fórmula sin duda folclorizada, es aquel en el que el hombre, después de mostrarle el *punto* a su pareja, hace una rápida genuflexión para invitarla a bailar; una genuflexión que ha de ser entendida a nivel simbólico como una invitación al baile. Lo curioso de la fórmula folclorizada es que la mujer ha de esperar sentada en el suelo –en un plano espacialmente simbólico inferior– mientras el hombre frente a ella baila de pie con un sentido claramente verticalizado –plano espacialmente simbólico superior. Analizando esta cuestión no podemos dejar de citar a Pierre Bourdieu en su *El sentido práctico*.

Movimientos hacia lo alto, masculinos, movimientos hacia lo bajo, femeninos, rectitud frente a flexibilidad, voluntad de aventajar, de superar, contra sumisión, las oposiciones fundamentales del orden social, tanto entre dominantes y dominados como entre dominantes-dominantes y dominantes-dominados, están siempre sobredeterminadas sexualmente, como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexual hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales sus principios fundamentales. [...] (Bourdieu. 1991:122)

Estos peligros asociados a los cuerpos, especialmente asociados a los cuerpos femeninos, pretendieron evitarse a través de la prohibición de la participación de los hombres hasta el año 1961.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Esta situación de anormalidad se veía acentuada por la prohibición expresa de pertenencia a los grupos de Coros y Danzas a los hombres. Solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961, año en el que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas.

Hasta ese momento, esta anomalía verdaderamente aberrante se tradujo en una tergiversación total de las danzas folklóricas españolas, que en su gran mayoría son de pareja (hombre-mujer). Para subsanar este “pequeño inconveniente”, eran bailadas por dos mujeres vestidas como tales o por una vestida de mujer y la otra de hombre. (Casero, 2000:65)

Efectivamente así se hizo. Así consta en NO-DO y así lo han confirmado todas las mujeres con las que hemos trabajado en esta investigación y que bailaron en los Coros y Danzas. Y, efectivamente, en ocasiones se modificaba la vestimenta de unas mujeres para que asumieran el rol masculino, pero no tanto como para ser subversivo. La mayoría de los bailes de los Coros y Danzas son entre mujeres y para mujeres. La curiosidad, o “aberración” como cita Estrella Casero, recae en el hecho de que, finalmente, el uso de mujeres en lugar de hombres, es decir, el baile de mujeres con otras mujeres, produce una alteración simbólica que, lejos de lograr la asexualización del baile, produce cierta sensación de “lesbianización” en el baile. El mensaje que el franquismo y Coros y Danzas pretendieron dar estaba muy lejos de pretender ser este, pero la imagen simbólica era clara, incluso transgresora.

Los trajes medievalizados de la segunda *muiñeira* adquieren un significado simbólico, desde esta óptica analítica, clara. Ya hemos visto que en este segundo bailan hombres con mujeres pero no sería un grupo de los Coros y Danzas, tal y como Juana especificaba. Pero, a pesar de que la prohibición de la participación masculina no afectase directamente al SEU, el hecho de que en tal baile se utilicen trajes medievalizados, no responde a la simple ingenuidad sino que entronca con la consideración que se tenía de los cuerpos y cómo esos trajes alegóricos podían convertir unos cuerpos sexuados, en cuerpos míticos, épicos, heroicos. El que la *muiñeira* esté “medievalizada” a través de los trajes –que no del baile porque el baile es simplemente una *muiñeira*– transforma el significado simbólico de los cuerpos y los convierte en soporte de un baile noble, antiguo, puro y trascendente. De este modo ya no estamos viendo bailar a hombres y mujeres sino a damas y caballeros españoles, a Isabel y Fernando si se quiere. El demonio del cuerpo se

ve así atenuado, la relación o el diálogo masculino-femenino del baile pierde su presencia, en favor de un valor mucho más digno, más español. El “uso” de lo masculino en ese baile no acaba de ser masculino, ni lo femenino tampoco se presenta como tal.

En conclusión, la esquizofrenia y paranoia se ponía de manifiesto en las “soluciones” que se ejecutaban para evitar que se produjeran lo que en el fondo eran alucinaciones y delirios al respecto de los cuerpos y las sexualidades y que, contradictoriamente, se performaban a través de una especie de homosexualidad. Lo masculino y lo femenino se pretendían difuminados a través de una indumentaria que pudiera despojar, a nivel simbólico, a los cuerpos de sus sexualidades y así convertirse en algo que tenía que ver con el espíritu, y no con las “bajas pasiones”.

CAPÍTULO 7. EL CAUDILLO EN GALICIA.

Noticiario 18 (1943)⁵⁷

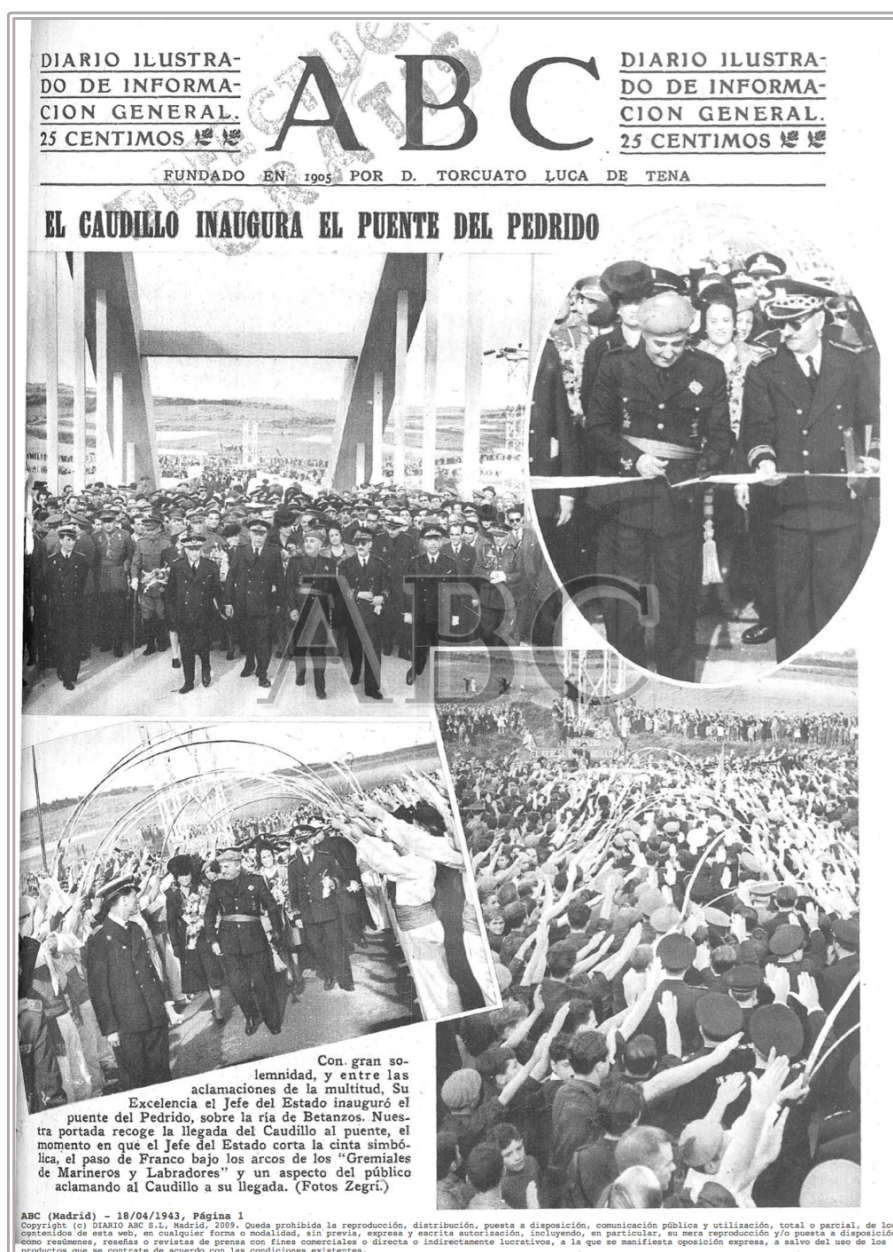
El viernes 16 de abril de 1943 se produjo la inauguración de un puente en la Ría de Betanzos que unía los municipios de Bergondo y Paderne uniendo los dos brazos de tierra de la Ría de Betanzos. Su longitud superaba los 520 metros y el proyecto corría de la mano de dos ingenieros españoles llamados Eduardo Torroja Miret y César Villalba Grada. El puente se llamó Puente del Pedrido y la construcción del mismo se concluyó en el 1942, pero su proyecto fue considerablemente más antiguo. Tanto es así que tal proyecto fue aprobado el 20 de noviembre del año 1924 y el 9 de mayo de 1927 fueron iniciadas sus obras, en el gobierno de Miguel Primo de Rivera (Villalba Grada, 1943: 500-513). Se trataba de un puente en arco hecho de hormigón armado y NO-DO estuvo allí el día que el Caudillo acudió a su inauguración oficial. El día 5 del mes de mayo de ese año se estrenó el Noticiario 18 en el que toda España pudo verlo en el cine.

Fueron varios los periódicos que recogieron la noticia ya que el Caudillo acudía a Galicia para esta inauguración en el Pedrido y para una segunda de un tramo ferroviario entre Santiago y Coruña. Las noticias recogidas por el ABC, tanto en su edición madrileña como en la andaluza, recogen sobre el papel lo mismo que recoge el NO-DO y su locución en las imágenes: una adhesión popular extraordinaria del pueblo de Betanzos a su Caudillo. Es absolutamente innegable, después de consultar la documentación y visionar el noticiario, que aquel día soleado de abril se dieron cita en el puente y en sus proximidades, una gran cantidad de personas con motivo de la inauguración. Pero son los testimonios de campo realizados en las aldeas aledañas al puente, las que nos proporcionen la información, oculta en los medios oficiales, de cómo se puso en marcha el dispositivo de movilización popular por parte de las autoridades.

⁵⁷ NOT N 18 (1943). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-18/1487664/> (00:14:56 – 00:16:40)

La noticia de NO-DO se centrará en dos ejes argumentales. Por un lado atribuirá al régimen franquista el proyecto de ingeniería del puente, y la innegable incidencia que suponía para las comunicaciones de la zona y, por otro, la inquebrantable adhesión popular de Galicia a Franco.

El ABC seguía estas dos mismas líneas argumentales de forma paralela a NO-DO.



Madrid, 18 de abril de 1943. ABC: 1⁵⁸

⁵⁸ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/04/18/001.html> [Fecha de consulta 17/01/2016]

Lo mismo en Betanzos que en los pueblos del trayecto, desde El Pazo de Meirás, el Generalísimo recogió fervorosas manifestaciones de cariño y agradecimiento.

Hechos, no palabras

de manera indudable se siente satisfecha
ABC Sevilla (Sevilla) 15/07/1961. Página 1.
Hoy por hoy, gracias a Claudio Colma
Copyright © 2007 ABC Sevilla. Madrid, 2007. Todos los
contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, a
CORRAL
como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines co-
merciales que se contrate de acuerdo con las condiciones

JUAN ARAGON
la reproducción, distribución, puesta a disposición
previa, expresa y escrita por el autor. Teléf. 27041

calidad de práctico de los puertos de Betanzos, en la zona, para encarecimiento al fisco del Estado que se produce en el dragnado y a que se manifiesta oposición expresa, a salvo del u

El título de esta crónica del ABC de la edición de Sevilla redunda ya en esas dos ideas. Pero leyendo pormenorizadamente la noticia podemos encontrar párrafos de verdadera fascinación por el hecho en sí.

[Página 7]⁶⁰

“ABC en La Coruña

Hechos, no palabras

1. La Coruña. 15. (De nuestro enviado especial). En dos días dos hechos tangibles. En cuarenta y ocho horas, dos realidades lanzadas al mundo de efectivo. Obras son 5. amores...

[...]

Eran

ya cincuenta y uno los años que habían pasado desde que las obras comenzaron, sin que el puente sirviese su misión. Y a medio 15. hacer se miraba en las aguas. Parecía como un símbolo de viejas desavenencias políticas. Galicia, sufriendo quizá más que ninguna otra región española los tira y afloja de los partidos turnantes, podía enseñar, como 20. testimonio de su escepticismo hacia los dirigentes máximos de entonces, sus dos desencuentros. El ferrocarril Santiago- La Coruña y el puente del Pedrido. Hasta que Franco alzó la voz y dio realidad a ambas cosas.

[...]

El nuevo puente constituye una obra de 35. extraordinaria belleza plástica y fuerte vigor técnico, es una maravilla que viene a resolver un problema de tráfico al acortar considerablemente las distancias entre La Coruña y El Ferrol del Caudillo, vía de gran movimiento rodado. Sin embargo, nadie se había preocupado de dar cima a esta obra ingenieril de gran interés. Durante años y más años cayeron sobre ella las furias de las lu-

chas localistas, de los egoísmos, de la bajeza 45. de intenciones, hasta que el Caudillo, mirando siempre al supremo bien de España, ordenó su inmediata terminación. Y hoy el puente ha sido inaugurado.

Eran exactamente las 5.45 cuando el Generalísimo cortó la cinta simbólica, mientras una ovación de frenético entusiasmo invadía los valles. Porque Galicia en estos dos días, el día de ayer y el día de hoy, con ambas inauguraciones, se ha manifestado en pro del 55. Caudillo y como jamás lo hizo hacia persona alguna. A las 80.000 personas que ovacionaron ayer a Franco cuando el tren llegó vez primera rodando sobre la nueva línea, tan anhelada, hay que añadir hoy muchos miles 60. congregados en torno a la obra maestra inaugurada. Gentes de toda condición que llegaron hasta allí, pese a la distancia, de todos los lugares, con los medios que tenían a su alcance. Gentes del valle, de la ribera, 65. pescadores y labriegos, tuvieron para con el Caudillo muestras inequívocas de una adhesión ciega, vehemente.

[...]

80. ¡Qué grata esta tarde! Brillaba el sol, besando el cemento del nuevo puente, y las gentes sin número agrupadas en torno del Caudillo le hacían objeto de sus devociones, Porque les dio, además de la paz, los medios 85. materiales para engrandecer la tierra amada.

No quiero sacar consecuencias de estos dos Hechos bien claros. Que cada cual vea con

⁶⁰ “La estancia en Coruña de S.E. El Jefe del Estado”. Sevilla, 16 de abril de 1943. ABC: 7

A la vista de la pasión y emoción de quien firma la noticia –Enrique del Corral– bien podría haber sido guionista de NO-DO porque como se verá en la locución, incluso el uso del vocabulario es de gran similitud. Pero esta es la noticia que firmaba el ABC o las imágenes que locutaba NO-DO. La realidad fue bien distinta, por mucho que no apareciera recogida. La realidad de aquel día, para la gente que vivía en las cercanías del puente, era que había que ir a ver inaugurar el puente a Franco porque era menos riesgo que no ir. El testimonio de campo de uno de nuestros informantes –Carlos García– redefine lo que NO-DO y el ABC llamaban “adhesión” como miedo. Miedo a la represalia, miedo a la desconfianza de las autoridades, miedo a la represión. La realidad de las cosas fue que semanas antes al acto de inauguración se puso en marcha un dispositivo de información en la comarca, por parte de las autoridades, que llegó incluso a ir casa por casa avisando de que era Franco quien venía y por lo tanto todo el mundo debía estar allí. Se movilizaron autobuses y todo lo que hiciera falta para asegurarse de que cuando Franco llegara al puente, no solo él mismo estuviese rodeado de una multitud sino incluso los bordes por los que llegaba el Rolls Royce oficial de Franco.

Carlos García recordaba con absoluta claridad aquel día así como las semanas previas. En el año 1943 era un joven ya de unos 21 años por lo que en su retina se conservan los hechos con una clara consciencia de lo que allí pasó. Él estuvo, aun a lo lejos, en aquella inauguración, que habría sido sin duda, para las pequeñas aldeas de la comarca, un hecho sin precedentes como ninguno. Esta que sigue es la transcripción de un fragmento de su relato al recordar aquel día de abril en el que Franco visitó el Pedrido.

-Estaba tan lleno de gente, que yo no pude acercarme. No sé si cortó la cinta en la entrada o en el medio del puente porque era tal la cantidad de gente que trajeron de todos los ayuntamientos... Estaba medio Betanzos, medio Cambre, medio Abegondo, trajeran cuatro o cinco coches de línea de estos grandes, de ómnibus, de todos los sitios que aquello era un horror. Contaban también un detalle, que yo no sé si esto es verdad, que Franco primero, ya sabe usted que encima mismo del puente, aquí en la entrada hay un, un, terreno muy alto que era una cantera antigua, y de aquella trabajaban en la cantera y al parecer, Franco primero bajó por donde está el restaurante aquel que hay a la izquierda por la general, en el Pedrido, llegando al Pedrido, llegando al puente. Bajaba por allí. Y cuando vio aquel tumulto tan alto dicen que dio vuelta y que se metió por la

izquierda dando la vuelta por la carretera secundaria para ir al puente; que no quiso bajar por donde estaba el pico aquel. Lo comentaron, yo eso no se si es verdad.

[...]

-¿Cómo es posible que ese día hubiera allí tantísima gente?

-Porque avisaban y había que ir a la fuerza. Lo anunciaban los ayuntamientos, por medio de los porteros, de los guardias y todo lo demás: “tal día es la inauguración del Pedrido y vamos a fletar tantos coches y tienen ustedes la obligación de ir para recibir a Franco y asistir a la ceremonia”. ¡Obligación!, te lo decían así mismo los guardias y los municipales y te avisaban por las casas diciéndole que tenías que ir. Si, si, si, si. Y si veían que faltaba uno y tal ya lo tachaban de rojo y de republicano y estaba fastidiado..., fichado...Aquello no era un broma eh...

Estaba el puente lleno, ya te digo que yo ni me pude acercar, yo no vi, yo estaba en el lado de aquí, me subí arriba al monte que hay hacia la derecha y desde ahí, una porción de chavales que estuvimos mirando desde arriba. Y yo, tanta gente había que yo, muchas veces lo pienso: ¿Estaba en la entrada del puente o estaba en el medio? Y no lo sé, no lo sé, de tanta gente que había. Porque yo ya no veía a Franco, no se veía con tanto bulto, yo no veía a Franco. Yo veía movimiento de policías y tal y tumba pero estábamos mirando “¿e ónde vai? Ai, va allí en el medio!” pero no lo veíamos.

-¿Cómo vivió la gente aquel día?

-Bueno, mira, la gente en aquel tiempo tenía miedo e iban a la fuerza. Si fuera hoy, no iba una sola persona. Para las autoridades el puente era un mérito grande pero para la gente del pueblo, nos importaba tres puñetas. No nos importaba pa’ nada eso...Yo era estudiante de aquella, como quien dice, y para mí no tenía importancia ninguna aquello, era una cosa como otra cualquiera.⁶¹

El testimonio de Carlos pone en tela de juicio la “indudable satisfacción de Galicia por Franco” y pone de manifiesto el nivel de represión que se vivía, el miedo que se sentía y el ejercicio de poder directo que se sufrió en un día como aquel. Las palabras del ABC y de la locución de NO-DO, como se verá, manifiestan un espíritu pro Caudillo que era falso entre la gente y producto del terror que provocaba el que fueran sospechosos de ideologías políticas contrarias a las del régimen solo por el hecho de estar ausentes aquel día. El hecho es que tal ejercicio de poder llevó a las autoridades a meterse en cada una de las casas de los que vivían a los alrededores, advirtiéndoles de que era “su deber” asistir a aquella ceremonia que en el fondo no importaba ni lo más mínimo al pueblo. Pero allí se fueron todos y todas. Así lo recogió el ABC y así lo grabó NO-DO asociando por supuesto, la adhesión de los gallegos y gallegas a su “salvador y Caudillo”. Y así lo

⁶¹ C.p. en Bergondo. (10/09/2010).

vieron en el cine todos y todas aquellas que tuvieron la ocasión de ver este Noticiario 18 el 3 de mayo de 1943: Franco y su multitud gallega arropándole, mano en alto, el día en el que al fin el puente llegó a la región.

Es una evidencia simbólica que el pueblo legitimaba al régimen solo con su presencia. Y es también una evidencia que el franquismo lo sabía. No podría haber sido de otro modo al fin. No podrían haber ido las cámaras de NO-DO a recoger una noticia en la que no hubiera una masa extraordinaria de personas recibiendo a Franco y a Carmen Polo. Así lo narraba el régimen a través de sus estructuras de poder y así lo narraba la experiencia de Carlos, que participó como uno más de aquel escenario teatral del absurdo en el que el miedo les obligaba a recordar que pocos años antes habían matado a vecinos por represión política o torturado a tantos otros por haber dicho lo que no debían delante de quien no debían:

*Era una dictadura. Y la gente tenía miedo. En Bergondo mataron a dos o tres personas, que eran pobres inocentes, que eran pobres trabajadores y porque tenían unas ideas diferentes los mataron. Solamente por eso...Y la gente estaba asustada. Y en cuanto aparecía una cosa de esas de Franco, pues había que ir y había que hacer lo que pidieran por el miedo...por el miedo... porque si te fichaban...yo sé de muchos señores que por hablar una palabra mal y tal los llevaban al local de Falange y les metían una botella de aceite de ricino y después los dejaban que se pudrieran allí tirados dos o tres días, todos llenos de, de, de basura. Sí. Cómo fueras una persona que... que, por una palabra que dijeras...te hacían barbaridades ¡hombre!, barbaridades....*⁶²

El relato de Carlos sobre la represión en la zona de Bergondo siguió y siguió durante la conversación, a pesar de que su experiencia le indicaba que la represión en la zona no había sido especialmente notable, no como en otras zonas según decía, pero reconstruía, a sus noventa años de edad, de una manera sorprendentemente diáfana hechos traumáticos ocurridos 70 años atrás en los que él contaba tan solo con 15 años de edad en aquel año 1936 en el que empezó la guerra.

Los cuerpos anónimos de la multitud de aquel día se convertían en símbolos de adhesión para el régimen ante las cámaras de NO-DO cuando la realidad de la historia era que

⁶² C.p. en Bergondo. (10/09/2010).

aquellas personas fueron movilizadas bajo amenaza real de represalia. Las conciencias, que las habría sin duda, dejaron paso a unos cuerpos que con su presencia legitimaron al poder para ser utilizados convirtiéndolos en agentes receptores de un poder totalitario ejercido de manera directa, autoritaria y violenta porque sin lugar a dudas se trató de un ejercicio de violencia simbólica que incluso llegó a penetrar en el espacio doméstico de las casas, en el espacio más privado, “puerta por puerta” tal y como Carlos testimoniaba.

Pero, ¿y dónde quedaba la resistencia?, ¿la habría habido?. El testimonio de Carlos manifestaba que sí la había, reprimida y amenazada pero la había. No hemos conseguido testimonios directos de personas que, por decisión propia, aquel día de abril encontraron la manera de ausentarse de tal efeméride de estado, pero sin duda las habría habido. En una situación de represión tan evidente y explícita, el simple hecho de enfermar, por ejemplo, podría haber sido un acto resistente, un acto de renuncia, de rechazo y de condena. No lo sabemos, pero difícilmente “eran todos los que estaban” o “estaban todos los que eran”. La resistencia simbólica podría haberse dado en cualquier pequeño signo, en cualquier pequeño símbolo pero de significación profunda: enfermar, estar indispuerto o indispuerta, tener que ir de urgencia a algún sitio, etcétera. El hecho es que, no por no tener testimonio de ello, se puede concluir que no se hubieran dado casos de desobediencia aquel día. El hecho de que las autoridades municipales sintieran la necesidad de ir casa por casa “invitando” a la asistencia del evento, evidencia que, de no haberlo hecho, muchos y muchas hubieran ido igual por la curiosidad del regio acto, y otros y otras muchas hubieran ido a labrar sus campos como cada día de jornal en la cotidianidad de sus vidas o simplemente se hubieran dedicado a cualquier otra cuestión, ya fuese por falta de interés o por condena política.

Esta legitimación política a través de la participación masiva del pueblo difiere sustancialmente del ejercicio de poder que operaba en el Noticiario 6 en el que las personas que estaban presentes en el acto de clausura del Consejo Nacional de la SF eran las propias mujeres falangistas asistentes al acto. A pesar de que en el Noticiario 6 se presentara una plaza de la Quintana abarrotada –cosa que no era cierta tampoco porque la otra mitad de la plaza estaba vacía tal y como se ve en las imágenes y la propia Juana Ferreiro reconocía– si estaba abarrotada lo estaba por las propias mujeres del régimen, es decir, por las personas vinculadas a la propia institución. En este Noticiario 18 no es la

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

institución, el organismo –el “poder” al fin– el que se presenta sino que es el pueblo. La legitimidad pretende una eficacia cualitativamente distinta, aunque no por ello efectiva.

Y la legitimidad (entendiendo por ella conformidad, aceptación y autorización) que “el pueblo” le daba al régimen y su Caudillo para ejercer su gobierno a partir de las imágenes no se quedaba simplemente en la presencia al acto de esa masa anónima formada por miles de personas venidas de todas partes; el folclore tuvo un importante papel aquel día. Y este uso del folclore, como vamos a ver en las páginas que siguen, también difiere del aparato musical que se desarrolló en el Noticiario 6 ya que en Compostela, los grupos que actuaron, también estaban vinculados al régimen de manera orgánica ya que se trataba de un grupo vinculado a la Sección Femenina y de otro vinculado al SEU. En este “El Caudillo en Galicia” no se muestra a un organismo institucional bailando, tocando o cantando, sino que la participación folclórica –al menos la que se muestra en el NO-DO– fue una danza gremial de *mariñeiros*, danza cuyo patrimonio era del pueblo y seguía bailando el pueblo, a pesar de que, por supuesto, fueran unos pocos hombres –pero del pueblo– los que la bailaban y aún la bailan hoy en día. No es una *muiñeira* más en el universo sin fin de las *muiñeiras* de NO-DO. Es una danza gremial, una danza particular, una danza significativa sobre la cual solo tienen derecho “los de allí” (y digo “los” porque son hombres); un icono cultural aun hoy en día, el orgullo del pueblo de Betanzos: la Danza Gremial de Mareantes, una danza de arcos.

El 3 de mayo de 1943 se emitió ante los y las espectadoras el Noticiario 18, con casi 17 minutos de extensión repartidos entre once noticias, de las cuales la última fue “El Caudillo en Galicia”. Como se observa a través del programa de mano, las noticias de guerra ocuparon un notable espacio del noticiario, así como otras misceláneas que serán habituales en NO-DO: moda, deportes, industria, etc.



Programa de mano NOT N 18

7.1. Cuestiones relativas a lo musical

- **El ítem musical**

La banda sonora de la noticia ha de dividirse en dos. Por un lado, una banda sonora que pretende incidir, a través de la música, en la solemnidad del momento de la inauguración del Jefe del Estado. Por otro, el ítem folclórico que acompaña a las imágenes específicas de la danza. Por lo tanto, se podría decir que hay dos contextos musicales que

coinciden con dos contextos visuales, que a su vez muestran la dicotomía política establecida entre el poder y el pueblo. Uno de los contextos sería el institucional es decir, aquellas imágenes que desarrollan la crónica de la inauguración del puente por parte de Franco y el resto de las autoridades. Este contexto institucional va acompañado de una música con función institucional, de una música “poderosa”, ya que se oye un tema musical con carácter de marcha interpretado por orquesta sinfónica cuyo significado pretende apoyar la grandeza simbólica del momento. El otro de los contextos es el popular, es decir, el momento en el que “el pueblo” –representado por el gremio de *mariñeiros* de Betanzos– “homenajea” a “su” Caudillo. La música, por lo tanto, va a ser distinta, va a ser popular, rendida en este caso al Caudillo. Dos músicas, dos contextos, dos usos simbólicos. En conclusión, la música utilizada de manera diferencial aportando también significado y contextualizando al poder y al pueblo en lugares diferentes. El ejercicio de la dominación operando también a través de la banda sonora, a través del uso significativo de la música. Una es la música que acompaña los pasos de Franco en las imágenes; Franco caminando arropado por los toques del timbal, cruzando el puente acompañado por militares, alcaldes y demás ilustres, al compás de una marcha interpretada por una orquesta sinfónica. La otra es una música sencilla, humilde, una simple melodía folclórica interpretada por la misma gaita exactamente y con la misma pieza que sonaba en el Noticiario 6; sentida y arraigada música del pueblo que solo suena cuando la cámara enfoca a ese mismo “pueblo” bailando ante Franco. Y al terminar esa danza la música regresa, del mismo modo que las imágenes, a la “Pompa y circunstancia”⁶³ para así dar cierre solemne a la noticia mientras vemos como la masa popular se despidе emocionada del Roll Royce en el que viaja el dictador.

De la música que acompaña el paseo de las autoridades hay poco más que decir. En la ficha técnica del noticiario no consta compositor pero siguiendo las conclusiones ya expuestas con anterioridad de los profesores Tranche y Sánchez-Biosca podría tratarse

⁶³ Nos pareció significativo, en este caso, el uso comparado de la Marcha nº1 de la obra *Pompa y circunstancia* del compositor británico Edward Elgar, Op.39, para ilustrar el significado simbólico del uso de la música. La marcha original fue estrenada en 1901 pero adaptada en 1902 para la coronación del rey Eduardo VII y su uso, aun en la actualidad, parece estar siempre vinculado con momentos de solemne envergadura.

tanto de un archivo existente como de una banda sonora encargada específicamente a uno de los compositores con los que solía trabajar el organismo.

Al respecto de la música que acompaña a las imágenes del baile sí podemos profundizar. Se trata del mismo archivo sonoro que se usaba en el Noticiario 6. Su acto de aparición coincide en el mismo momento en el que la locución presenta al gremio de *mariñeiros* bailando ante Francisco Franco y su esposa. El ítem es exactamente el mismo que en el Noticiario 6 pero su montaje difiere del anterior. Si la estructura formal en el caso de la anterior era AA BB y repetir, en este nuevo caso es B B B y de nuevo se corresponde con la grabación de la *muiñeira* previa al “Alalá das Curuxeiras” grabado en 1929 por la Coral de Ruada. El tempo y la tonalidad son exactamente la misma que se había utilizado en el Noticiario 6 por lo que todo parece indicar que se reutilizó el mismo material en el montaje, ya modificado con respecto a la grabación original del coro ourensano.

Y de igual modo que en el Noticiario 6, la pieza popular que se oye no es la misma que la que habría sido interpretada para dar base a la danza gremial. Y si en el caso del Noticiario 6 parecía esta una conclusión clara, en este Noticiario 18 lo es todavía más ya que la música que acompaña a esta danza está documentada desde antiguo, al menos desde que Manuel Martínez Santiso la transcribió en el año 1881. Se trata, por lo tanto de un ítem que solo y únicamente se utiliza, específicamente, para la ejecución de la danza gremial de mareantes de Betanzos y del mismo modo que no se interpreta esa melodía si no es para acompañar esa danza, no se ejecuta esa danza si no es con esa melodía.

Después de realizar un denso trabajo de campo en Betanzos con la agrupación que se encarga hoy en día de la ejecución de esta particular danza de arcos, podemos concluir que el ítem musical con el que se baila la danza de arcos es el mismo que el que figura documentado por Martínez Santiso a finales del siglo XIX por lo que esa unión indisoluble entre la danza y el repertorio que le da su sentido sigue intacta. También que todos los hombres que hoy en día se encargan de la ejecución de esa danza insisten en que no es posible que la misma se bailara con otro ítem musical y menos con una *muiñeira* ya que la acentuación musical del compás de 6/8 (propio de la *muiñeira*) no permite la ejecución de los puntos de la danza. Que la danza en la actualidad sigue siendo exclusivamente masculina (pero tímidamente se va reflexionando sobre la posibilidad de incluir a mujeres en la danza) a diferencia de en otros casos de danzas gremiales de

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Galicia en donde esta exigencia se ha ido flexibilizando. Y, por último, que tanto los danzantes como los elementos físicos con los que bailan –los arcos– adquieren un capital simbólico, además de un prestigio social de gran significancia y que del mismo modo que en aquel día de abril de 1943 se utilizaron de forma política, también hoy en día siguen estando atravesados políticamente. (Bourdieu, 2007:179-193)

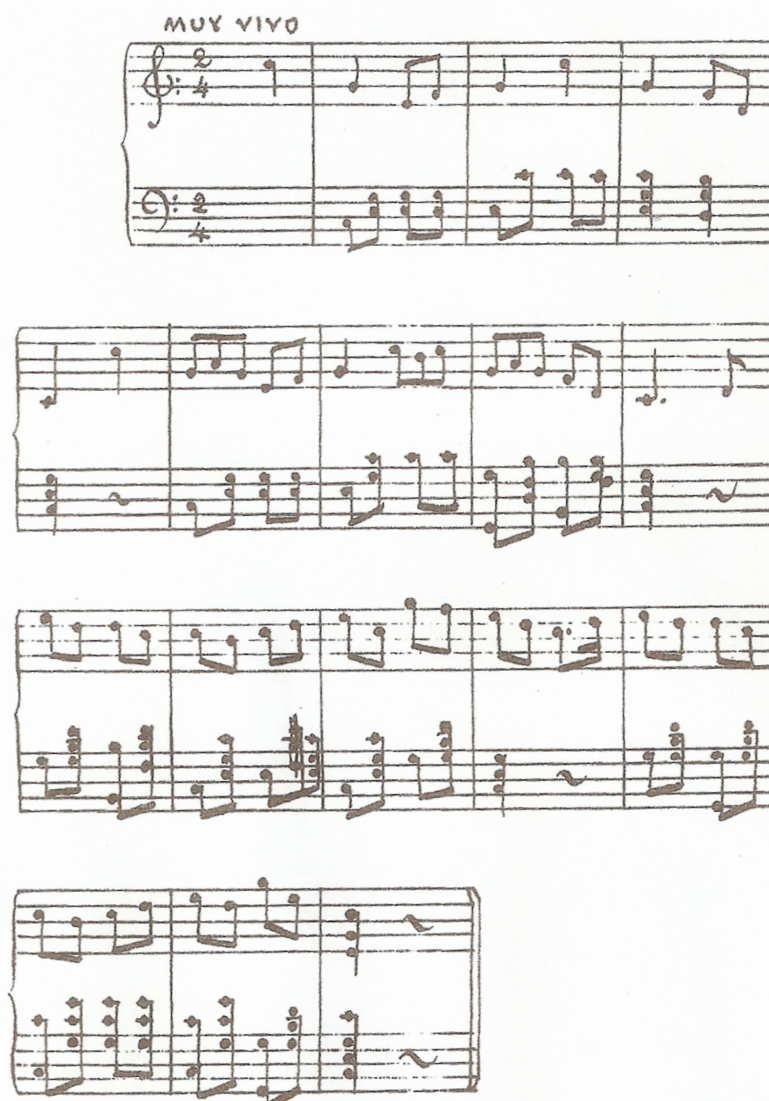
Volviendo al uso de la música, ya hemos visto que la música que se oye es aquella misma *muiñeira* que se utilizaba unos meses antes en el Noticiario 6, y que se venía a ser un montaje de una pieza grabada en el año 1929 en el primer disco de la Coral de Ruada y que se corresponde con la siguiente transcripción, a pesar de que en el montaje de las imágenes solo se utilizara la frase B de la misma.



Sin embargo, la pieza que, sin lugar a dudas, habría acompañado a la danza de arcos en la inauguración del puente del Pedrido, habría sido la misma con la que se ejecutaba la danza gremial de *mariñeiros* o mareantes de Betanzos, documentada ya en el 1881, y que es exactamente la misma que hoy en día, aprendida por tradición oral de unos a otros *gaiteiros*.

Se puede ver que ni la melodía coincide, ni el compás tampoco. Y, salvando leves diferencias, hoy en día se sigue ejecutando con la misma melodía, interpretada por una sola gaita y tamboril. El documento está extraído de la obra *Historia documentada de*

Betanzos de los Caballeros: siglos XV y XVI. (Núñez-Varela y Lendoiro y Rivadulla Porta, 1984: 526)⁶⁴



*Danza tradicional de los gremios de Labradores y de Mareantes.
Recogida en 1881 por D. Manuel Martínez Santiso.*

Teniendo en cuenta estas características del uso del repertorio, se desprende la siguiente conclusión: que la intención de NO-DO no era en absoluto la de documentar una danza sino el utilizarla con fines propagandísticos y de legitimación política a través del documento cinematográfico. El uso de poder por lo tanto es doble: por un lado el uso

⁶⁴ La localización del documento original con el que era interpretada la danza de arcos de Betanzos ha dependido en gran medida de la ayuda inestimable del investigador y cronista oficial de la ciudad de Betanzos, José Raimundo Núñez-Varela y Lendoiro, a quien desde aquí le damos infinitas gracias.

de la danza en el acto de la inauguración en sí misma y, por otro, el uso cinematográfico ejecutado por NO-DO de este uso político de la música. Y ambos se conectan en lo representativo. La representación de una danza local cobra un significado distinto de su significado original por lo que queda desarraigada y vaciada de su contenido cultural pero además de ello se usa, se proyecta, con el fin de legitimar el poder del régimen a través de formulas populares que de otra forma no habrían tenido la ocasión de ser vistas. De esto se desprende un ejercicio perverso puesto que parece que el pueblo tenga hasta que mostrarse agradecido de ser “representado” en el NO-DO cuando la verdadera representación tiene que ver con la “servidumbre” ya que tanto la danza se pone al “servicio de” como el pueblo en general.

Y esto a su vez implica varias cuestiones. Por un lado, la evidente falta de interés de NO-DO en retratar veracidad y de ahí material informativo. Desde luego este uso musical concreto no responde a un interés consciente de manipular la realidad cultural de Galicia pero sí responde a un desinterés, consciente o inconsciente, de mostrar las realidades culturales tal cual son, o de ser espejo “etnográfico” –aun desde el tipismo– de “estampas musicales” merecedoras de un retrato fidedigno. El objetivo era claramente otro; el mostrar una noticia en la que Franco se elevaba como el protagonista de la ingeniería del desarrollo así como también a un Caudillo receptor del amor enfervorizado del pueblo, de “su pueblo”. Pero esta manipulación de la información musical/cultural real alimenta otras cuestiones: la aportación de NO-DO en la descontextualización musical y cultural de Galicia, el folclorismo en el que se caía, derivado de esa falta de rigor documental, el fomento de la asociación casi en exclusiva entre Galicia y la *muiñeira* y con él, la arquitectura progresiva del estereotipo cultural de “lo gallego” y del estereotipo político que aun todavía hoy viene a asociar a Galicia, políticamente, con ideologías de rasgo conservador.

- **El baile**

Como se ha ido introduciendo en las páginas precedentes no se trata de un baile, sino de una danza⁶⁵: una danza gremial de arcos. Se trata de un caso de enorme interés por dos

⁶⁵ La diferencia entre danza y baile se encuentra lo suficientemente bien explicada por Luís Costa Vázquez-Mariño en su trabajo dedicado al baile y la danza en Galicia (Costa Vázquez-Mariño, 1997)

razones: la primera de ellas porque de los 71 materiales musicales que se tienen en cuenta en esta investigación solo en tres se recogen danzas por lo que su presencia en NO-DO es absolutamente residual a pesar de que aún hoy en día se conserven danzas de este tipo en algunas comarcas de Galicia cuyos orígenes son de extraordinaria antigüedad.

Las tres danzas que se salen del cliché de la *muiñeira* y lo folclórico tan propio de NO-DO son, según la información de la locución, la presente danza gremial de mareantes de Betanzos en el Noticiario 18, la “danza de marineros de Rianxo” que figura en la noticia “Franco en Galicia” del Noticiario 453 A del año 1951 ⁶⁶ y la danza de “Damas y Galanes” de Aldán que figura en la noticia “Fiestas Patronales” del Noticiario 528 A de 1953⁶⁷.

Al ser el objetivo de esta parte el analizar minuciosamente la danza de arcos de Betanzos vamos a analizar brevemente lo que se ve en las otras dos danzas.

La primera de ellas, esa supuesta “danza del grupo de marineros de Rianxo” se da en una visita oficial de Franco al Campamento Juvenil Francisco Franco en Sada (A Coruña). Es un ejemplo paralelo al del Noticiario 18 ya que ambas danzas se dan con motivo de una visita oficial a Franco a Galicia pero en el caso de la danza de Betanzos no hay duda de que la agrupación que danzó en el puente ante el Caudillo era la depositaria de bailar esa danza en Betanzos año tras años. Esto no ocurre en el caso del Noticiario 453 A ya que los que bailan esa llamada “danza de Rianxo” son chicos jóvenes vestidos de una forma muy peculiar. La locución explica, literalmente lo siguiente:

“El grupo de danzas de marineros de Rianxo, compuesto por pequeños pescadores, realiza una lucida actuación de danzas marineras. Visten traje de agua y llevan unos tridentes de madera con los que acompañan el baile”.

Lo que sabemos de esa danza es que es conocida como “Danza das Francadas” ejecutada tradicionalmente por los marineros de Rianxo (A Coruña). Sería una danza gremial ejecutada con unos palos (*francadas*) con los que van dando golpes en el suelo dispuestos en dos filas paralelas, dando tres pasos corriendo con un pequeño salto en el

⁶⁶NOT N 453 A(1951). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-453/1487701/>

⁶⁷ NOT N 528 A (1953). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-528/1479773/>

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

tercero de los pasos. Es una danza poco conocida y poco documentada. La nota folclorística de la danza de NO-DO tiene que ver, por un lado, con la descontextualización espacial y circunstancial de la danza y, por otro con el curioso uso de la vestimenta ya que los chicos vas vestidos con traje de agua, es decir, vestidos con el traje de faena: chubasquero y botas de agua. En ninguno de los casos de las danzas gremiales se ejecutan con el traje de faena, precisamente por tratarse de danzas ejecutadas por los gremios en momentos de relevancia social y religiosa, como por ejemplo en procesiones, el día del Santo Patrón, el día de Corpus. Para tales ocasiones los gremios podían vestirse con trajes específicos del gremio, o trajes “a la vasca” (pantalón y camisa blanca con fajín rojo en la cintura, pañuelo al cuello y boina roja). El fondo sonoro con el que van acompañadas las imágenes de dicha danza es una *muiñeira* que posiblemente tampoco se correspondería con la pieza que habría sido interpretada para la ocasión y lo que no podemos llegar a saber es si en la situación real se habría tocado el ítem original a la danza o no. La agrupación instrumental que se ve ante la cámara es una agrupación de niños bajo el nombre de “Aires da terra” (tal y como indica la escritura de sus chalecos), jóvenes de no más de 13 años, pero eso no da información al respecto de la coherencia o incoherencia de la pieza con la que fue interpretada la danza en sí.



Fotograma extraído del Noticiario 453 A (1951)

La segunda de las danzas es la “Danza de Damas y Galanes” de Aldán (Pontevedra) que aparece retratada en el Noticiario 528 A del año 1953 y que todo parece indicar que sí está dentro de su contexto original de ejecución. Le dedicamos un espacio en la

escritura en el Anexo III en el que explicamos que se trata de una danza que se ejecuta, aún hoy en día, el día 20 de enero de cada año delante de la iglesia de San Cibrán de Aldán. Y, a pesar de que la situación grabada por las cámaras sí se corresponde con el contexto real de la misma (a diferencia de las danzas del Noticiario 18 y del Noticiario 453 A) la música que acompaña a las imágenes no se corresponde con el ítem que acompaña a la danza. Tal y como ocurre en el caso de la danza de Betanzos, la música de la “Danza de Damas e Galáns” de Aldán está bien documentada por el investigador Sampedro y Folgar⁶⁸

Visto con detenimiento el hecho extraordinario del uso de las danzas gremiales en NO-DO, pasemos a ver la danza que se retrata en este Noticiario 18. Sobre la danza de arcos de Betanzos documenta Luís Costa lo siguiente:

Nas danzas de arcos, os paos [proprios de las danzas de palos] substitúense por arcos enfeitados con fitas de cores. En Betanzos organizábaa alomenos desde o século XVI, o gremio de mariñeiros, ían vestidos dun xeito semellante ós espata *dantzaris bascos*. Compoñíase de danzantes que portaban arcos, un guía con espada e un contragúa cun pao, e tamén incluía un personaxe grotesco, o gamachiño. (Vales, 1965). Outras danzas de arcos celebrábanse en Cambados, Riofrío, a Franqueira (aquí os danzantes levaban os arcos á cabeza) e noutros moitos lugares de toda Galicia. As figuras destas danzas, igual cás das anteriores, son similares ás que aparecen noutros lugares de España: cadea, espiral, serpe, bóvedas e túneles encadenados, etc. (Costa Vázquez-Mariño, 1997: 445)

En la actualidad no son marineros los que ejecutan la danza, para empezar porque no existe el gremio, sino que son una veintena de chicos del barrio de la Ribera de Betanzos que, motivados por el “guía” de la danza, de mayor edad que ellos, han continuado bailando la danza de arcos con gran orgullo. Al respecto de cómo se baila la danza de arcos en la actualidad tendremos ocasión de profundizar más adelante. Lo que interesa en este punto es que el trabajo de campo realizado en el mes de agosto de 2010 con los responsables de ejecutar la danza en la actualidad ha proporcionado una gran información en la investigación de la misma y en la comprensión profunda y simbólica de la danza. Los objetivos principales del trabajo de campo realizado con ellos eran, por un lado, poder descubrir, a través de su mirada al pasado con las imágenes de NO-DO el significado de la danza en sí misma, poder localizar a informantes vivos que danzaran

⁶⁸ Para más información consultar en el Anexo III: NOT N 453 A (1953).

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

ante Franco y las cámaras de NO-DO en aquel evento (cosa que finalmente no fue posible) y llegar a descubrir con ellos las incoherencias existentes entre las imágenes y la música.

Hoy en día la danza se ejecuta en tres días consecutivos del mes de agosto, coincidiendo con las fiestas de San Roque, patrón de la ciudad de Betanzos y su duración alcanza unos 15 minutos largos. Gracias a la inestimable ayuda del profesor Juan Ignacio Robles Picón, antropólogo audiovisual del Departamento de Antropología Social de la Universidad Autónoma de Madrid hemos podido documentar en formato audiovisual la danza en la actualidad y el gran universo que le rodea con una gran calidad. Además hemos podido mostrar nuestro agradecimiento a los chicos de la Ribera ofreciéndoles ese material para su uso y ese trabajo puede ser visitado *on line* ya que ellos mismo decidieron libremente colgarlo en Youtube por lo que puede verse la danza íntegra en abierto⁶⁹. El bruto de las imágenes de los tres días siguiéndoles allá donde fueran, experiencia sin duda imborrable para todos, están custodiadas por mi misma y forman parte imprescindible de la documentación de esta investigación.

Es más que probable que la danza hoy en día difiera notablemente de la ejecutada en el año 1943 porque los procesos musicales no son en absoluto estáticos. A esto hay que añadir que la danza dejó de bailarse durante un tiempo hasta que el que es hoy actualmente el guía de la danza, informante extraordinario al que llamaremos Lois Otero, retomó su actividad después de haberla aprendido en una agrupación asociada al SEU en los años sesenta. Parte de la forma de la danza en la actualidad debe su coreografía a lo que Lois pudo documentar de la misma pero también a decisiones que el mismo fue tomando para “embellecerla” y “espectacularizarla”. A pesar de que su duración es más larga de lo que hubiera sido en los años 40 (década en la cual la danza tampoco habría sido original en absoluto, más teniendo en cuenta que está documentada su ejecución en el siglo XVI) y que algunos de los dibujos de la coreografía fueron contruidos por él mismo, otras muchas de las figuras del baile se mantienen fieles a la danza si la comparamos con la documentación existente, la vestimenta sigue siendo “a la vasca” y la pieza musical que acompaña al baile es la misma desde muy atrás.

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9wayj8MTXA> [Fecha de consulta 24/01/2016]

Lo primero que hay que decir es que para una danza que hoy en día dura 15 largos minutos, en NO-DO queda resumida en unos escasos 20 segundos por lo que se podrán imaginar el lector y la lectora que es imposible llegar a conocer sus características musicales, y mucho menos sociales y culturales, por un documento tan extraordinariamente breve. Las imágenes documentales muestran una danza en la que solo danzan hombres entre los cuales se pueden distinguir, al menos, al contraguía, que en este caso va portando un palo. La figura del guía (con la espada) y la del personaje cómico no llegan a verse, lo cual no significa que no estuvieran allí. El siguiente fotograma muestra los pies del guía marcando el punto base.

Ese punto base, central en el desarrollo de la danza, se hace sin desplazamiento primero con un pie y después con su contrario. Se trata de un dibujo de cuatro toques en cada pie (cuatro negras) que, jugando con la punta, el talón y el pie plano, van dibujando una especie de semicírculo en el suelo. Un semicírculo para cada pie, cada uno de ellos constituido por cuatro negras, en compás de 2/4 por lo que cada semicírculo abarcaría dos compases completos. En el caso de la danza en la actualidad está claramente ejecutado; cada uno de los movimientos es extremadamente claro y los puntos son ejecutados por todos los danzantes a la vez. Los dibujos de pies que se ven en NO-DO son menos rigurosos que en la actualidad, más “sucios” o desdibujados, menos estrictos podríamos decir lo cual nos da pistas sobre el proceso de evolución que vivió la danza en relación a su precisión y homogeneización grupal.



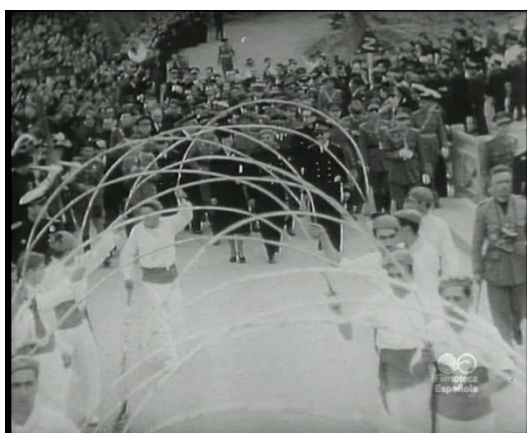
La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Las figuras coreográficas que van a ir danzando son imposibles de reconstruir, si bien las palabras de Costa pueden ayudar a visualizar mejor el baile:: cadena, espiral, bóvedas y túneles y encadenados.

Efectivamente, de las pocas figuras que podemos llegar a apreciar con exactitud se aprecian bóvedas, túneles, encadenados y cadenas:



Túnel



Bóveda



Encadenado



Paseo

7.2. La locución

La locución es un manifiesto explícito del ejercicio de poder al que servía NO-DO. De la misma forma que las imágenes muestran a la multitud anónima fervorosamente entregada a Franco, el guion de la locución dirige abiertamente la mirada del espectador o espectadora hacia la adhesión política de Galicia a su Caudillo y al interés manifiesto del régimen hacia el desarrollo industrial, tecnológico y arquitectónico del régimen. Es decir, que este guion se centra exactamente en los dos argumentos centrales que ya se veían en la prensa del ABC cuando recogía la crónica de la inauguración.

El texto de la locución, recoge el siguiente discurso:

“Su Excelencia el Jefe del Estado, durante su reciente viaje a Galicia, donde como en todos los lugares de la Patria, se ha puesto de manifiesto una vez más la adhesión inquebrantable de la Nación a su salvador y Caudillo, inaugura una gran mejora regional: el puente del Pedrido. Es una obra decisiva para las comunicaciones regionales. Por su longitud, este puente, es el tercero de luces de Europa y salva la Ría de Betanzos de tal modo que los barcos pueden navegar por debajo de él..

La región gallega y los gremios de labradores y pescadores, con sus típicos trajes y danzas, manifiestan su expresión de homenaje y entusiasmo al Caudillo y guía de todos los españoles.

Éste es el último jalón del triunfal viaje del Caudillo por tierras gallegas, del que quedará imborrable memoria”

La noticia abre precisamente con este discurso sobre la “*adhesión inquebrantable*” de Galicia –“*como en todos los lugares de la Patria*”– a Franco, definido en este caso como “*su salvador y Caudillo*”. Esta asociación sesga totalmente la realidad social y política que, como nos relataba Carlos García, se vivió aquel día así como en las semanas previas a la inauguración del puente. Por otra parte, la estrategia más propagandística en favor del mérito por la obra en sí misma, se define en el puente ya que, a pesar de que el proyecto arquitectónico era mucho más longevo que el franquismo, aparece como “obra decisiva”, y salvadora de la Ría de Betanzos, mérito único que recae sobre el régimen.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Acompañando a la danza, la música de fondo pasa de ser orquestal a ser la *muiñeira* que ya hemos visto. En este caso sale a la luz el uso explícito y manifiesto que se hace del folclore: la legitimación discursiva que encuentra el poder en la participación del pueblo en el acto en sí. Sin dejar atrás el tipismo que recorre la oratoria de NO-DO al hablar de folclore, la participación de los hombres que ejecutaron la danza se convierte, de manera literal en “*expresión de homenaje y entusiasmo al Caudillo*”. Abordaremos en la siguiente parte, dedicada a los significados simbólicos que se dan en la noticia, el folclore y el uso del mismo y cómo no solo la danza significó para ese homenaje sino como otros elementos del baile, se pusieron al servicio –aparentemente– del mismo.

7.3. La legitimación: el baile popular

El objetivo evidente de esta noticia y su proyección en los cines fue el de hacer propaganda ideológica a favor del franquismo. Para el cumplimiento del mismo, el uso de los protagonistas, la música, los trajes y otros elementos, se pervierten para construir un discurso legitimador de la hegemonía del poder sobre el pueblo: por un lado el paternalismo que se desprende del poder/saber al conceder a ese pueblo –aunque no lo haya pedido ni quizá querido– su inestimable puente. Un puente que tal y como Carlos García manifestaba, importaba más bien poco por aquellos miserables años cuarenta en los cuales el objetivo principal era sobrevivir como se pudiera. Por otro lado, el uso en la noticia de NO-DO de la presencia del pueblo, anónima pero obligatoria, en la legitimación del ejercicio de poder. El uso del individuo como un agente legitimador de poder parece convertirlo también en un agente del dominación puesto que ese poder circula en parte gracias a él. En el caso de aquellos hombres que pusieron su cuerpo al servicio de una danza que fue interpretada como un homenaje político al Caudillo es más claro, pero de la misma manera opera en cada uno de los rostros y los cuerpos –anónimos todos ellos– de cada uno y una de los que allí se dieron cita obligada o voluntaria y que con su presencia mostraban la *adhesión inquebrantable* que el régimen imponía y que NO-DO recogía para ejemplarizar en el resto de los y las españolas. Niños, niñas, mujeres, ancianos, “todos y todas”, reflejo de la dominación directa ejercida sobre ellos y ellas pero también agentes productores de poder en cuanto al hecho de que unos tienen la ocasión de estar próximos a las personalidades –como los danzantes– y otros no llegan siquiera a verlo del todo –como Carlos García.

Lo que NO-DO no cuenta, ni tampoco el ABC, en esa crónica en la que se recogía la masiva presencia del pueblo, es que allí había mucha gente bajo coacción. Y como en los años cuarenta esa realidad de la represión directa, de la violencia explícita que se vivía no era ajena a nadie, el franquismo sabiéndose a sí mismo necesitaba empezar a mostrarse ante el pueblo como un poder productor, benefactor, preocupado por las necesidades de su gente. Desde ese lugar puede entenderse la constante del franquismo a inaugurar, estrenar, bautizar, visitar espacios que pudieran ser susceptibles de uso.

Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir.” (Foucault, 1998:182)

Este ejercicio de poder que menciona Foucault fue cada vez más claro a medida que pasaron los años. La legitimidad política de la que el franquismo tuvo que hacer acopio para mantenerse en el poder durante cuarenta largos años de gobierno, no pudo solo sustentarse en la represión, la negativa, o en el castigo. Concluida la Segunda Guerra Mundial y con ella la caída de los totalitarismos próximos a la ideología franquista, la resistencia política tomó de nuevo forma militar confiando en que los países aliados se definieran por una intervención armada en España y con ella derrocar el poder. Franco y su gobierno fueron muy conscientes de la necesidad de mostrarse al mundo como un poder que no solo reprimía o destruía sino que también producía (por ejemplo puentes). Es precisamente en la “producción” (pantanos, puentes, fábricas o viviendas) en donde el franquismo pretendía encontrar legitimidad política y a ella dedicó gran parte de su propaganda y de ahí el volumen de las inahuguraciones de Franco en NO-DO. Esta práctica estuvo presente a lo largo de todo el franquismo e incluso se incrementó en la década de los cincuenta y sesenta como parte de la política desarrollista. Y fue precisamente el abandono de la política más represiva para acoger una política económica de rasgos capitalistas lo que evitó que, a la larga, se hiciera la vista gorda con el gobierno español que por aquel entonces había pasado a definirse como “democracia orgánica” y había empezado a ratificar las Leyes Fundamentales del estado pretendiendo dotar a España de un marco constitucional.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Sin embargo, los años cuarenta fueron años de posguerra. La memoria de la Guerra Civil, de la represión, de los fusilados y fusiladas, de los perseguidos, desaparecidos, estaba profundamente viva en el año 1943. Solo habían pasado cuatro años desde que Franco pusiera punto y final a la contienda en abril de 1939 y los años que le siguieron fueron años de una amarga y extraordinaria represión. En ese clima general de temor se sumaba una acuciante miseria y pobreza de la cual todos y todas fueron conscientes aunque no la sufrieran de manera directa. Bergondo y todas las pequeñas aldeas que se agolpaban en los alrededores del Pedrido sabía bien lo que era el hambre y también lo que era la represión política, tal y como Carlos recordaba a pesar de reconocer que no fue un lugar especialmente afectado por la represión.

El puente del Pedrido se convierte, bajo el análisis profundo de esta situación, en algo más que en un puente. De la misma forma, cualquier inauguración similar a esta, en cualquier otra parte del estado respondería sin duda a las mismas necesidades de legitimación y aceptación, a pesar de que los elementos que puedan constituir tal evento sean las mismas u otras (muy a pesar de que el folclore siempre estuviera más o menos presente en este tipo de efemérides franquistas). El puente se convierte, a nivel simbólico, en una arquitectura ejemplarizante de los avances que el franquismo hacía –y podría hacer mientras se mantuviera en el poder– por su pueblo. No deja de ser metafórico el hecho de que un puente sirva para unir puntos de tierra ya que el objetivo de NO-DO en la noticia así como el del ABC era mostrar un vínculo de unión entre el Caudillo y su pueblo agradecido. Y para agradecer, ¿qué puede hacer el pueblo?.

En la respuesta a esta pregunta es en donde empieza a operar la música, el folclore. El pueblo agradecido ofrece lo que tiene, y lo que tiene, en este caso, es su cultura musical. Y un pueblo agradecido que homenajea a su líder bailando es un pueblo que legitima, al menos en apariencia, al poder a seguir ejerciendo su actividad sobre él. De ahí, precisamente, que existan una enorme cantidad de casos en los que el folclore se utiliza desde este lugar: inauguraciones, visitas, actos, efemérides diversas y ya, como colofón, en las Demostraciones Sindicales.

En este discurso no aparecen las resistencias, los rechazos, la lucha, ni tan siquiera la sátira. Pero que no sea visible a través de NO-DO da buena cuenta de su existencia,

aunque solo fuese por negación absoluta, por seguir el rastro de lo que nunca aparece, de lo que nunca se deja ver: el rechazo.

En este aparentar una “*adhesión inquebrantable de la Nación a su salvador y Caudillo*” el poder puso en marcha todos los dispositivos a su alcance para asegurarse que cuando Franco llegara al Pedrido habría allí convocada una multitud extraordinaria de personas, saludando brazo en alto, un grupo de danzantes representando una danza gremial “típica” de la región, bombas de palenque al paso del coche oficial, etc. Lo que no contaba NO-DO ni tampoco el ABC es lo que sí contaba Carlos García; como las gobernaciones municipales, a través de los instrumentos de control y vigilancia de estado, hicieron una campaña de coacción simbólica puerta por puerta, introduciéndose en el espacio doméstico, en el universo de lo privado, haciendo que ni siquiera “la casa” fuese un lugar seguro en el que estar, resguardarse, esconderse. Convirtieron la asistencia a la inauguración en un asunto de estado en el que o se iba o no se iba, o se estaba o no se estaba, o se era español o se era traidor o traidora. En esta cobertura valdría hacerse la pregunta en la que Spivak se decía (si se nos permite el uso del concepto de la subalternidad y subalterno en este caso), “¿pueden hablar los subalternos?” (Spivak, 2009). Del mismo modo que en el caso que analiza la autora al respecto de la condición de la mujer subalterna y de su silencio en la India, podríamos reflexionar al respecto de si de alguna manera se habría dado la condición de posibilidad de que los oprimidos y oprimidas, en este caso concreto, pudieran o no haber hablado al respecto de su condición de dominados.

Y de toda esa estructura que se puso en marcha con motivo de la llegada de Franco NO-DO o el ABC tampoco mencionaban que el gremio de *labradores y pescadores* fue a bailar ante Franco pagado. Es decir, que fue contratado. Lo cual quiere decir que más allá de la manifestación y entusiasmo de la que se hace eco la locución aquellos hombres acudieron a bailar pagados tal y como se pone de manifiesto en el documento municipal que recogió la aprobación de las cuentas por parte del pleno en la última sesión municipal del año 1943.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Transcripción folio noventa y cinco de la “Sesión extraordinaria celebrada por el Excmo. Ayuntamiento
el día 31 de Diciembre de 1943” AMB:

[fol. Noventa y cinco]

Sesión extraordinaria celebrada por el Excmo.

Ayuntamiento el día 31 de Diciembre de 1943

[...]

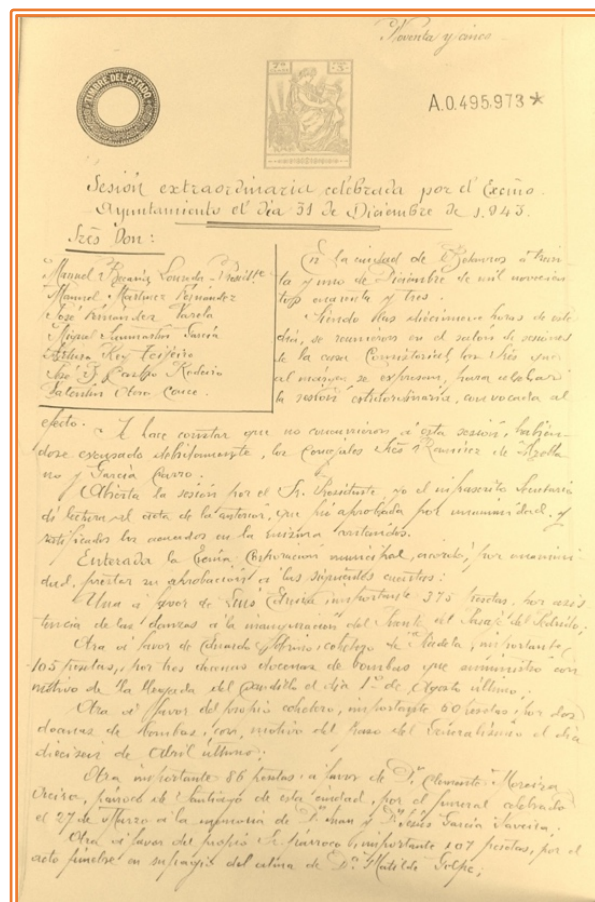
15. Enterada la Excma. Corporación municipal, acordó, por unanimidad, prestar su aprobación a las siguientes cuentas:

Una a favor de Luís Edreira importante 375 pesetas, por asistencia de las danzas a la inauguración del Puente del Pasaje del Pedrido;

[...]

22. Otra a favor del propio cohetero, importante 60 pesetas, por dos docenas de bombas, con motivo del paso del Generalísimo el día dieciséis de Abril último;¹

[...]



Documento original de la “Sesión extraordinaria celebrada por el Excmo. Ayuntamiento el día 31 de Diciembre de 1943”. Libro de Actas del Ayuntamiento de Betanzos. CAJA 52. Fol. Noventa y cinco.

Y de la misma forma que acudieron los danzantes también, como se explicita en el documento, también pagado fue el cohetero que se encargó de lanzar las bombas de palenque en honor a la visita. Y esta transacción comercial, mercantil, rompe de alguna manera ese mensaje que se traslada desde NO-DO de “contrato de libre participación”. Modifica totalmente el significado de aquella asistencia, de aquel homenaje que a pesar de mostrarse como tal en las imágenes y prensa, esconde una motivación principal del hecho en sí. Esto no quiere decir que en el caso de no haber obtenido beneficio económico no hubieran asistido del mismo modo, movidos por ejemplo por el miedo a asumir una posición de negativa, directamente enfrentada a la autoridad, pero lo cierto es que esas palabras de la locución al respecto de cómo el gremio con sus danzas “*manifiestan su expresión de homenaje y entusiasmo al Caudillo y guía de todos los españoles*” queda claramente en entredicho.

El NO-DO lo silencia, tal vez ajeno al hecho de que así fuera o tal vez no. Pero con todo, los esfuerzos de la noticia se centran en mostrar cómo esa danza se convierte en representación del homenaje popular de un pueblo agradecido. Y no solo a través de la danza en sí misma, sino también a través de los arcos que portan cada uno de los danzantes para la ejecución de la danza. Los arcos se utilizaron para más que para bailar. Los arcos acompañaron a Franco y a las personalidades en el trayecto que se hizo andando desde un punto del puente al otro para cortar las dos bandas inaugurales que había colocadas en cada uno de estos puntos. Y también los arcos se convirtieron en un palio popular bajo el cual pasaban Franco y su esposa a la cabeza y los demás representantes por detrás; avisando de que lo hay justo detrás es excepcional.

La potencia simbólica que adquieren esos arcos se mantiene hoy en día cuando en cada mes de agosto, en las fiestas de San Roque, los chicos de la Ribera, alzan sus arcos en forma de bóveda delante de la puerta del ayuntamiento para que el gobierno civil de la ciudad, el gobierno militar y la adolescente escogida como la dama más bella de Betanzos, junto con sus damas y sus galanes al lado (vestidas ellas con trajes de novias y ellos con esmoquin), atraviesen ese mismo “palio” hecho por los arcos de aquellos que están llamados a bailar la danza más antigua de la ciudad. Esta puesta en escena en la que pueden aun hoy en día verse las reminiscencias de un sistema social instalado en el

ostracismo, es el mismo que el que fue aquel día de abril. El trabajo de campo hecho en Betanzos con los responsables de la danza nos ha permitido comprender la potencia simbólica de esos arcos aun hoy en día. Pero lo que es aún más interesante, es que también se ha podido ver como la admiración y el homenaje se pueden convertir en reivindicación e incluso rechazo. Reivindicación en cuanto a que los chicos de la Ribera pertenecen a un barrio de Betanzos históricamente pobre y estigmatizado. Todos han nacido, han sido criados y aun viven hoy en día en el barrio de la Ribera, aspecto que lucen con orgullo cada día, pero empoderados de una forma clarísima durante esos tres días de danzas. La danza y los arcos les conceden un lugar que, aun estando destinado a la sumisión simbólica de los que pasan por debajo, comparten con los poderes de la ciudad al menos por tres días: la alcaldesa, los militares, tenientes de la guardia civil, el cronista oficial de la ciudad de Betanzos, la dama y su “séquito”. Protagonizan, junto con ellos, un espacio relevante, un espacio de excepción y lo convierten en un espacio de reivindicación social. Tanto es así, que los días que compartimos con ellos sentían estar en disposición de exigir a los poderes, ciertas cuestiones –como por ejemplo conseguir que yo misma y el profesor Juan Ignacio Robles Picón pudiéramos tomar planos desde el balcón municipal, espacio reservado a la alcaldía y a las damas y galanes– a riesgo de negarse a bailar en caso de que no se cumpliese. Los chicos de la Ribera exigiendo condiciones al poder, reivindicados sin duda a pesar de que su función sea la de portar los arcos mientras los demás pasan por debajo y bailar cuando les toca, pero plenamente conscientes de que, siendo como es la tradición, no se atreverán las personalidades a salir del ayuntamiento o volver a entrar en él, después del paseo, sin que estén los arcos colocados para que ellos se legitimen y muestren su capital simbólico ante todos los demás. Se trata sin lugar a dudas de una transacción simbólica: “yo porto mis arcos para que tu disfrutes del honor que significa pasar bajo ellos”. Y tan solo ellos y ellas pueden pasar bajo esa bóveda ese día, tan solo esa peculiar procesión tiene el derecho de hacerlo, mientras el resto del pueblo se agolpa a los lados para poder ver. De la misma forma que el día de la inauguración del Pedrido pasaban Franco y los demás. A la vez homenajeados, a la vez arriesgándose a que un arco se cayese, o la bóveda se deshiciese, exponiéndose a la misma situación que las personalidades hoy en día así como a las miradas próximas de aquellos que de ninguna otra manera hubieran podido compartir ese espacio con el Caudillo y los demás. Utilizados sí, pero de alguna manera también significados, a diferencia de la masa

anónima que allí se agolpaba. Los danzantes compartieron aquel día un espacio con el poder.



Y, por último, también expuestos al rechazo, a la burla, a la sátira, tal y como hacen hoy los danzantes de la Ribera, cuando ven pasar a la alcaldesa y demás personajes bajo sus arcos y se acercan unos a otros y disimuladamente comentan entre dientes que si esto o que lo otro, o se miran cómplices y sonríen, o sueltan comentarios jocosos “sin cortarse un pelo” (hay que decir) mientras la comparsa de excepción mantiene el tipo y dignidad, mirando al frente mientras continua su paso bajo los arcos. Las condiciones de posibilidad de hoy en día difieren mucho de las que se habrían producido en el 1943. El miedo produce que hasta los gestos más pequeños de resistencia se conviertan en un riesgo que es posible que no se pudiera asumir. Pero aún hoy en día se cuentan anécdotas, a saber si ciertas o no, de lo que ocurrió aquel día en el puente. Por ejemplo se cuenta que el guía que portó la espada, en un momento del baile se acercó a Franco con el sable en la mano y se lo ofreció con un gesto un tanto imprudente, lo que parece que generó el nerviosismo de la guardia personal de Franco. Sin más pasó; Franco recogió la espada y el hombre siguió la danza. Fuese o no fuese verdad, lo interesante es descubrir que hoy en día se cuenta cómo si se hubiera tratado de un juego consciente con los límites lo cual nos da información al respecto de cómo y dónde se puede articular la resistencia. No tendría que haber sido un gran gesto, ni una manifestación evidente de rechazo, podría haber bastado una mirada entre un danzante y otro de significación profunda, densa; un guiño con el ojo, como con genialidad explicaba Clifford Geertz al respecto de la importancia de la “descripción densa” (Geertz, 2011:21-22). Entonces, ¿podrían hablar los subalternos, gallegos en este caso?. Si entendemos los gestos, las miradas, un tropezón en el baile, un arco que se cae, como un texto simbólico de significación profunda, sí creemos que hubieran podido hablar los subalternos, más allá de que en NO-DO sea un imposible percibirlo sin caer en la conjetura. Estar demasiado cerca implica demasiado peligro para

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

arriesgar así que puede ser que no, pero de la misma forma que hay poder hay resistencia, que diría Michel Foucault, por lo que del mismo modo que hoy en día los chicos de la Ribera encuentran un espacio en el que resignificar su condición social, económica y política, o encuentran un lugar en el que convertirse en dominantes esporádicos de la dominación cotidiana, podría haber sido aquel día entre los que bailaban y, con mucha más claridad, entre los murmullos cuidadosamente escogidos de los y las que allí se dieron cita aquel día quienes, como Carlos García con sus amigos del pueblo, comentaban aquello de “*¿e onde vai?*” haciendo alusión, con claro tono burlesco, a aquel señor tan bajito que tenía tanto poder pero por mucho que tuviese allí no se le veía.





Fotografías hechas por Beatriz Busto Miramontes en Betanzos entre el 14 y el 16 de agosto de 2010 en el marco del trabajo de campo realizado con los danzantes de la Danza de Mareantes.

CAPÍTULO 8. EL VIAJE DE LOS COROS Y DANZAS A ARGENTINA. Noticiario 291 B (1948)⁷⁰

El uso político del folclore en el franquismo no se limitó a su ejercicio nacional en cuanto a su papel legitimador o en cuanto a su función disciplinaria. El papel que se concedió al folclore fue de gran importancia en cuanto que el franquismo fue plenamente consciente de las dificultades por las que tendría que atravesar a nivel exterior y de cuánto podría hacer el folclore por reducir o mitigar ese problema. Este ejercicio por el cual el folclore se convirtió en una embajada política del franquismo se depositó única y exclusivamente en manos de la Sección Femenina la cual, a través de los Coros y Danzas, desarrolló una campaña de viajes a diversos lugares del mundo desde finales de los años cuarenta hasta los años setenta por lo que fue una estrategia que no se abandonó durante la dictadura.

Muchos fueron los viajes que hicieron los diferentes grupos de los Coros y Danzas, organizados cada uno de ellos según fueran unas u otras las necesidades, y a pesar de que no todos ellos fueron iguales ni la situación internacional era en todas partes la misma, se puede decir que cumplieron una doble función. Por un lado, utilizar el folclore de los Coros y Danzas. Y no solo de la música en sí misma sino más bien de la imagen amable que proyectaban del régimen aquellas muchachas jóvenes, vitales, vestidas con sus trajes regionales, de refinada educación que llevaban los bailes olvidados de la vieja patria española allí donde fuera. En este sentido el folclore de los Coros y Danzas se convirtió en una embajada del franquismo en el exterior de sus fronteras y de su importancia simbólica fue muy consciente el franquismo que en todo momentos e encargó de hacer saber a las muchachas la misión pacificadora que a ellas encomendaba el Generalísimo y España en general. Por otro lado, las mujeres de los Coros y Danzas se convirtieron en un ejemplo –poco habitual teniendo en cuenta que la gran mayoría de las mujeres no podían ni soñar con salir de su pueblo como para imaginarse viajando por el mundo– de la mujer española y por lo tanto ellas mismas fueron, a través del encuadramiento,

⁷⁰ NOT N 291 B (1948). Consultar en: [http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-291/1465450/\(00:04:15 - 00:06:07\)](http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-291/1465450/(00:04:15-00:06:07))

receptoras de una educación disciplinar que se desarrolló, principalmente a través de los cuerpos que a su vez servían para demostrar a las mujeres originarias de aquellos países remotos a los que visitaban, cómo debía ser una mujer educada, refinada y de buen gusto. Tal y como Pilar Amador explica, “la mujer era el mensaje” ya que era no solo a través de ella cómo llegaba el contenido sino que ella misma lo era.

[...] considerar que las mujeres que intervinieron en los Coros y Danzas en estos viajes internacionales son parte de la ideología del régimen supone también considerarlas como mensaje. En efecto, tomando ya el filme [*Ronda Española* de Ladislao Vajda, 1951] como material de estudio, observamos que, respecto a las mujeres de los Coros y Danzas la imagen cinematográfica nos propone un mensaje en dos sentidos: mensaje de las mujeres *en sí mismas*; mensaje *de la actividad* que se les encomienda. Ambos están íntimamente imbricados en una relación imposible de separar. (Amador Carretero, 2003:109).

En efecto, el análisis que hace Pilar Amador de la película *Ronda Española* es de gran interés en la comprensión de los NO-DO que se van a ver en este epígrafe ya que se trata de la construcción cinematográfica, en formato film, de los Coros y Danzas y el papel que desarrollaban, en este caso, en su viaje a Argentina. La película no narra el viaje de las muchachas de los Coros y Danzas a Argentina tal y como fue, aunque en el fondo ese es el mensaje que pretende trasladar, sino que lleva a película aquella experiencia y en ella se dan cita gran cantidad de mensajes de carácter político y de género. Ni siquiera nuestros NO-DO han de ser considerados una crónica de tales viajes, o la obra escrita por Rafael García Serrano, *Bailando hasta la Cruz del Sur*, cronista oficial de los Coros y Danzas en sus viajes (García Serrano, 1953), o incluso los recortes de la prensa española recogiendo las noticias, que por otra parte firmaba en su gran mayoría el propio Rafael García Serrano, sino que todos estos materiales son una crónica sesgada de cómo se desarrollaron los mismos, una construcción mitificada y con una enorme carga emocional y política.

Pero los Coros y Danzas no solo viajaron a los países latinoamericanos sino que además llevaron “su mensaje” a las mujeres de lugares mucho más extraordinarios, como si de las misiones se tratara. El trabajo realizado por Cécile Stephanie Stehrenberger sobre los viajes de los Coros y Danzas a Guinea Ecuatorial da buena cuenta, por un lado, del papel de los Coros y Danzas en la política exterior franquista y, lo que es más interesante aun,

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

el mecanismo de saber/poder que operaba entre las mujeres de la comunidad indígena y las españolas que, con sus bailes y modales pretendían “civilizar” a las colonias.

[...] Se esperaba que las bailarinas contribuyeran a la formación y gobierno de una población disciplinada y productiva, tanto en España como en sus colonias. Para ello, en primer lugar, la Sección Femenina llevó a cabo una serie de estudios sobre el folclore de España, y los Coros y Danzas asistieron a espectáculos de *balele* y visitaron los pueblos “incivilizados” de España y Guinea Ecuatorial “con un afán de conocimiento” para conocer “el pueblo” y “los pueblos”. Se ponía en marcha, así, un mecanismo de saber/poder que debía servir para facilitar el gobierno de la población. (Stehrenberger, 2012a: 305)

Tal y como se muestra en su trabajo es que, más allá de que la estrategia funcionara o no, el papel de los Coros y Danzas en un país como Guinea Ecuatorial servía de manera clara a los intereses colonialistas del régimen. En el caso de los viajes a Latinoamérica ese colonialismo se vinculaba más a la idea de Hispanidad y de hermandad que el franquismo pretendía abanderar en los países de la América Sur, alegando una historia común (colonial por otra parte), una religión común, un idioma común, ya que las puertas de la política exterior europea estuvieron bien cerradas hasta bien pasados los años de la década de los cincuenta.

Otra de los claros objetivos de la actividad que se desprendía de los Coros y Danzas era la arquitectura de la nación española. El folclore, en sus diversidades culturales, se puso al servicio de la unidad nacional bajo la etiqueta de “bailes regionales” pero todos ellos españoles, al fin. Como veremos, los mensajes de la Delegada Nacional Pilar Primo de Rivera eran muy claros al respecto de esta cuestión. Los Coros y Danzas unían a los españoles bailando y a pesar de que en algunos momentos se dieron directrices de que cada pueblo debía bailar sus bailes, cantar sus canciones y en sus idiomas originarios, se caía en contradicción constante con otros discursos.

Por un lado, incidía en la importancia de respetar la coherencia del origen y la posterior puesta en escena con las siguientes palabras:

La Falange tiene que aspirar cada vez a una mayor perfección, y por lo tanto, nuestra labor folklórica la orientaréis, desde ahora, además de cómo se viene haciendo, en el

Capítulo 8. El viaje de los Coros y Danzas a Argentina. Noticiario 291 B (1948)

sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo. Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, días del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando, hasta llegar, si fuera posible, a establecerlo como costumbre para todos los domingos. Bien entendido que sólo esto debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos. Por esta misma razón, tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailes y canten sólo bailes y cantos de su propia región o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusionismo, y llegaría un momento en el que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera del ambiente y carácter de la región. (Primo de Rivera, [s.f]a:31)

Pero por otra parte se contradecía totalmente con aquella cita que recogíamos en el capítulo 5 y cuya repetición justificamos aquí para recordar exactamente el contenido del mensaje.

Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el chistu, cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlos a través de los tablادillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. [...] España estaría incompleta si se compusiera solamente del Norte o del Mediodía. Por eso son incompletos también los españoles que sólo se apegan a un pedazo de tierra” (Primo de Rivera, [s.f]a: 31)

Los materiales específicos de NO-DO que trabajamos sobre la relación entre Argentina y España son varios puesto que NO-DO se hizo eco de tal relación siempre que pudo. NO-DO reponía aquellas imágenes, incluso después del paso de muchos años, de aquel viaje que las muchachas de los Coros y Danzas realizaran a la Argentina en el año 1948 portando su mensaje, vestidas con el traje regional y con sus canciones y bailes. Los mensajes que se exportaban eran tres y todos ellos complementarios entre sí: por un lado, el mensaje político exterior “amabilizando” la cara más amarga y represiva del franquismo; por otro la mujer como mensaje en sí misma, disciplinada pero pacificadora con aquellos que se habían exiliado años atrás y hermana de aquellas “otras” mujeres a

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

las que abanderaban en aquel proyecto que era “La Hispanidad”; por último, las mujeres de los Coros y Danzas como representantes de aquella misión existencial en la que, a través de la música España se unía cada vez más: bailaba junta, cantaba junta y vivía feliz y en paz desde la llegada del Caudillo.

Por lo tanto, se considerará que nuestro análisis se centrará en la relación entre España y Argentina, en las colaboraciones y vínculos que surgieron entre ambos países a través de la música folclórica en los años finales de la década de los cuarenta, de cómo se gestionaron de este modo las diferentes dificultades por las que atravesaba el régimen y de cómo el folclore y el género se puso al servicio del poder directo de estado.

El viaje en el *Monte Albertia*, barco perteneciente a la naviera Aznar, fue el primero en el que los Coros y Danzas de la Sección Femenina viajaban a América. Salió del puerto de Cádiz el día 17 de abril del año 1948 con destino a Buenos Aires. A su despedida asistieron Pilar Primo de Rivera y otras personalidades de la Sección Femenina y Falange y corresponsales de prensa. Allí mismo, antes de su botadura, Pilar Primo de Rivera dedicó unas palabras a las muchachas que se daban cita para tal empresa, en las que dejaba claramente indicada cuál era la misión que la Falange Española esperaba de ellas. Lo hacía así:

Tan importante es la misión que lleváis.

De recuperar para España el interés de los argentinos y de llevar a los españoles que allí viven toda la tradición auténtica de la Patria lejana. Misión en lo Universal; vosotras bien sabéis que España no se justifica si no cumple una misión en la Historia, si no entra en las empresas del mundo con sentido de universalidad. Pues bien; eso es lo que vais a hacer con vuestros coros y danzas, como parte que sois de esta política que dirige el Caudillo.

Pero esta embajada tan importante os obliga a mucho.

El viaje a América no es un viaje de turismo para vosotras; es un acto de servicio más, llevado a cabo con la austeridad de siempre y con la alegre disciplina que nos impone la Falange. Vuestras conveniencias, vuestros gustos particulares deben posponerse siempre ante el éxito de la empresa toda y ante la ejemplaridad que cada una de vosotras ha de mantener como miembros que sois de la Falange. (Primo de Rivera, [s.f.]: 237)

El contexto internacional por el que atravesaba el régimen en el año 1948 obligaba a tomarse muy en serio el objetivo del viaje. Las relaciones internacionales con Europa estaban rotas y a la dictadura le urgía encontrar apoyos internacionales allá donde fuesen posibles. En estas circunstancias, encontró ese apoyo diplomático en la nación argentina gobernada por Perón. NO-DO fue un testigo de excepción de esa relación ya que son varios los materiales cinematográficos en los que deja retrato de esos vínculos y en varios de ellos la música folclórica cobra un papel de relevancia.

Uno de los más interesantes es la crónica de NO-DO, a través del “Documental” en blanco y negro titulado “La primera dama argentina en España”⁷¹ del año 1947 en el que se narra una crónica de la gira por España de la mítica Eva María Duarte de Perón. Se trata de un documental extraordinariamente largo ya que su duración, poco habitual, alcanza la hora y tres cuartos, y su dirección corrió a cargo de Alberto Reig. La cinta en cuestión vino a ser un seguimiento cinematográfico de los lugares y actos a los que asistió la dama argentina en su visita a España y el argumento del vínculo fortalecido entre España y Argentina escondía el hecho de que la esposa del presidente argentino visitaba España como parte de una gira diplomática por toda Europa –la Gira Arco Iris– que no solo por España aunque así pareciese en NO-DO. Pero este poco interés franquista en manifestar con claridad cuál era el objetivo del viaje de Evita le ayudaba a la hora de incidir una y otra vez en las buenas relaciones que existían entre ambos estados en una hora tan difícil –e injusta según el régimen– para España.

Eva Perón llegó a España el 8 de junio de 1947 y el 27 de ese mismo mes se dio por concluida su visita, continuando su viaje por Europa. De la incidencia en la prensa escrita (especialmente en el periódico ABC) decir que de los 18 días que estuvo Evita en suelo español, fueron 11 las portadas que se le dedicaron.

⁷¹ DOC BN 000 (1947). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/primera-dama-argentina-espana/2848210/> (00:11:20 – 00:20:56)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)



8 de junio⁷²



10 de junio⁷³



11 de junio⁷⁴



12 de junio⁷⁵



13 de junio⁷⁶



15 de junio⁷⁷

⁷² Madrid, 8 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/08/001.html>

⁷³ Madrid, 10 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/10/001.html>

⁷⁴ Madrid, 11 de junio. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/11/001.html>

⁷⁵ Madrid, 12 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/12/001.html>

⁷⁶ Madrid, 13 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/13/001.html>

⁷⁷ Madrid, 15 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/15/001.html>



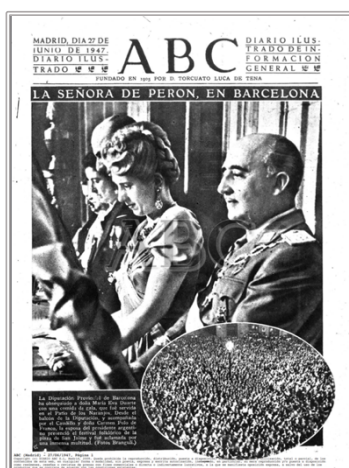
17 de junio⁷⁸



18 de junio⁷⁹



19 de junio⁸⁰



27 de junio⁸¹



28 de junio⁸²

Lo que se narra en el ABC es lo mismo que se narra en NO-DO: el éxito diplomático rotundo que supuso la visita de la primera dama Argentina a España que, por un lado, pretendía mostrar a los y las españolas que a pesar de la negativa de la ONU a España o de la desbandada generalizada de los embajadores extranjeros del país, había buenas

⁷⁸ Madrid, 17 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/17/001.html>

⁷⁹ Madrid, 18 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/18/001.html>

⁸⁰ Madrid, 19 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/19/001.html>

⁸¹ Madrid, 27 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/27/001.html>

⁸² Madrid, 12 de junio de 1948. ABC: 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/28/001.html>

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

relaciones políticas con otros países “hispanos” y que no había nada que temer. Y por otro lado, servía también para mostrarse ante todos aquellos países que le negaban la legitimidad política como un gobierno nuevo, amigo de otro en el que su presidente, también militar, había sido escogido democráticamente por su pueblo. Sin duda alguna, la relación entre la España de Franco y la Argentina de Perón pretendía un cambio de imagen de la dictadura, para sacudirse cuanto antes los vínculos con el nazismo y el fascismo y el “san benito” del ser dictadura para ver si cuanto antes se le asociaba con aquella nueva etiqueta ideada por el gobierno español que definía a España como “Democracia Orgánica” además de la progresiva falta de interés de los occidentales en vistas de los nuevos conflictos que se abrían en el horizonte la política internacional como la Guerra Fría.

De modo que la Sección Femenina, siguiendo la consigna del informe redactado por Carrero Blanco sobre la supervivencia del régimen, adoptará la fórmula de “orden, unidad y paciencia” mientras dure la amenaza. Bajo este lema y durante esos años difíciles para Franco, las afiliadas de cada provincia y comarca estuvieron empeñadas en la tarea de recuperar el folclore regional, asimilando fielmente cada gesto, palabra y canción.
(Amador Carretero, 2003: 104)

Lo que tampoco en este caso NO-DO ni el ABC mencionan es que la visita de Eva Perón fue incómoda, a pesar de haber sido un éxito internacional aparente para el franquismo y el inicio de las relaciones estables entre ambos países, y que la partida de Evita de España resultó un alivio extraordinario tanto para ella misma como para el propio régimen. Aquella mujer se permitía unas licencias que a Franco y a su esposa Carmen Polo les resultaban cuanto menos de difícil digestión. El discurso de la argentina hablaba de desigualdad social, hablaba de los pobres como de los suyos y suyas, llamada por todos ellos “la madre de los descamisados”, título que lucía con orgullo, animaba en sus discursos improvisados desde los balcones españoles bajo los cuales se agolpaba una multitud fervorosamente entregada, a los y las trabajadoras del país a hermanarse y empoderarse, en un mensaje casi bolchevique a ojos del franquismo mientras las autoridades españolas, incrédulas, tragaban saliva. Mientras el franquismo pretendía para las mujeres españolas un lugar consorte del marido, como aparentaba ser la misma Carmen Polo de Franco, aquella mujer joven que levantaba pasiones por donde fuera, viajaba sola por Europa, reuniéndose con los jefes de estado de los países europeos y le

hacía sombra a quien se pusiese delante con sus vestidos, sus abrigos de piel, sus joyas, sus peinados, sus sombreros, y, lo que era más grave, sus palabras.

La crónica de Juan Eslava Galán, repleta sin duda de sarcasmo, relata las tensas dificultades por las que atravesaba la relación en su espacio más privado de la siguiente manera, aunque los ejemplos que expone son bien más numerosos:

La gira triunfal de Evita por España, en el Douglas DC3 Dakota matrícula EC-ABC, incluye visitas a Madrid, El Escorial, Toledo, Granada, Sevilla, Huelva, Santiago, Vigo, Zaragoza y Barcelona. En el Palacio Real, Franco le impone, con cierto azoramiento, porque nunca ha visto tan de cerca de una mujer tan bella, la Cruz de Isabel la Católica. Vítores y aclamaciones de una multitud de más de cien mil personas que abarrota la plaza de Oriente. Evita, ataviada con una lujosa capa de marta cibelina (a pesar de que es 9 de junio y hace un calor asfixiante), se siente tan halagada por el entusiasmo de la multitud que se vuelve al Caudillo, en plan *coleguis*, y le dice:

-Cuando necesites de una multitud tan fervorosa como ésta, no dudes en llamarme, mi general.

Cuando ve a su Paco tratado por la criolla con esa familiaridad, la Señora traga saliva y acentúa su glacial sonrisa.

Al día siguiente toca visitar Ávila, el Alcázar de Toledo, el castillo de la Mota, sede de la Sección Femenina, y El Escorial. Ante la magnificencia del monasterio herreriano, la ex actriz exclama:

-¡Che, qué monada!

Pero tras recorrer sus numerosas dependencias comenta:

-Podrían dedicar este enorme edificio a algo útil, por ejemplo una colonia de niños pobres. ¡Se ven tantos...!

Ya va haciendo menos gracia Evita, especialmente a la orgullosa señora de Franco que, obligada por el protocolo, debe acompañarla a todas partes y se siente disminuida ante una mujer que la supera en todo: en poder, en belleza, en juventud, en vestidos, en joyas, en desparpajo... Con la diferencia de que la Caudilla procede de una antigua familia asturiana, emparentada con la pequeña nobleza, y de que esta criolla salió del arroyo, y sepa Dios de qué artimañas se ha valido para llegar a donde está. (Eslava Galán, 2008: 401-402)

Más allá de la ironía de Eslava Galán en torno a las anécdotas, la visita fue verdaderamente incómoda, nada que ver con la imagen que NO-DO exportó en su “Documental” en blanco y negro en donde todo parecía estar rodeado de una cordialidad y admiración mutua. Pero lo cierto es que la misma Evita “era el mensaje”. Ella misma,

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

en su persona, impecablemente diva como mujer pero con aquel discurso –maternal sin duda– sobre los pobres y las pobres y los obreros y las pocas obreras. Allí donde hubiese un micrófono y una multitud dispuesta a escuchar, como ocurrió en su visita a Vigo (ciudad obrera donde las haya), allí estaba la dama argentina, fraternizando, más que a los dos países, a los y las dominadas de ambos.

El escenario folclórico más importante de esta visita tuvo lugar en Madrid el día 10 de junio, martes, en la Plaza Mayor. Allí tuvo lugar un espectáculo que fue bautizado como “Homenaje de las provincias de España” en el cual participaron numerosos grupos de las diferentes provincias de España, en rendido homenaje folclórico a la dama argentina. El tipismo folclorista con el que se rodeó el acto no es una novedad en el uso del folclore de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, pero en este caso concreto destaca el hecho de que una vez finalizado el espectáculo, una procesión de cincuenta provincias hicieron entrega a Eva Perón, una por una y en orden de fila, de una caja de mimbre con figura femenina cuyo interior contenía una réplica del traje folclórico (y folclorizado) de la región en concreto, que incluía prendas de ropa interior, joyas, calzado así como otros accesorios, confeccionados según las medidas de la primera dama. Tal y como documenta Carmen Ortiz, el presente estaba formado por cincuenta trajes que incluían 728 piezas que suponían una importante “autorepresentación de la nación y del régimen de Franco” (Ortiz, 2012:20). Cada uno de esos trajes se había confeccionado en torno a los criterios de vestuario de los mismos Coros y Danzas, todos ellos trajes de gala o de fiesta, que resumían el folclore de cada una de las provincias españolas en un traje surgido de la mixtificación de prendas lo que devino en una invención consciente de cada uno de los trajes que quedaron así fijados y tipificados como los propios de cada región. Una suerte de “invención de la tradición” (Hobsbawm y Ranger, 2013) basada en la invención de folclore –de sus cantos, de sus bailes y de sus trajes– que servía, a su vez, a la construcción de la nación frente a la provincia, o a la unidad frente a la división, o del centralismo frente a la periferia. De lo que se hizo con los trajes una vez la dama volvió a Argentina explica Ortiz como pasó a formar parte de diversas instituciones museísticas, siendo la depositaria definitiva el Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires quien se encargó de organizar exposiciones de la colección en los años 1985, 2002 y la última entre el mes de julio y agosto de 2011. Además se editó en Buenos Aires, por el Museo Nacional de Arte Decorativo un catálogo de la colección en el año 1948 bajo el título de

Trajes de España. Colección Eva Duarte de Perón en el que se recogen los dibujos realizados por el pintor Vicente Viudes de cada uno de los trajes y sus muchachas. La obra, ilustrada a mano, sin duda es una joya en la que observar cada uno de los trajes y en el que leer cada una de las líneas llenas de retórica estereotipante, que presentan a cada una de los trajes provinciales, comentarios realizados por Agustín de Foxá, poeta de origen madrileño.

La presentación del libro lleva el título de “Palabras y Ofrendas” y es diáfano reflejo de la visión romántica, apasionada, nacionalista y profundamente exótica que se tenía de España. Tan evocador y descriptivo que, siendo un texto literario, parece una estar viendo una estampa o una pintura. Recogemos en la página siguiente toda la escritura de ese prefacio ya que, a pesar de ser algo extenso, es sin duda de los mejores documentos que hemos reunido para comprender la mirada sobre “lo español” en el exterior, esa imagen tan habitual en los viajeros del siglo XIX todavía en la mitad del siglo XX que convertía a España en una postal folclórica repleta de adjetivos calificativos que contribuían a una visión romántica y tópica de sí misma.

Como un ramo de rosas, recién abiertos los capullos, en pétalos de refajos y faldas coloradas, con rocío de toscos brillantes y la miel de las lentejuelas, las cincuenta Provincias Españolas han depositado sus mejores trajes regionales en las gentiles manos de la esposa del Primer Ministro argentino, que viajó a España en el luminoso verano de 1947.

Ni en la propia Península se ha reunido nunca una variedad tal como ésta, congregada como en un maravilloso baile de disfraces, en los salines con tapices, óleos y tallas del Palacio Errázuriz.

Ellos simbolizan toda la variedad armónica de España; su diversidad contra la monotonía; su fantasía de pueblo antiguo y soleado; su amor al matiz, al color, al símbolo, a la gracia; su adoración a la mujer, adornada como un ídolo, con ternura de sedas, de lentejuelas, de cintas y de flores, de suaves terciopelos...

Y aquí están también su alma y su paisaje. Trajes abrigados, de escarlata y de terciopelo negro, para las lluvias y las nieblas y las leyendas del Norte. Austeridad bajo el azul puro de Castilla, con granas y oro, como las heroínas del Romancero; barroquismo bizantino del Reino de León, de Salamanca charra, como una corona votiva. Gracia en el percal de Andalucía; donde la línea y el rizado de un volante, significan más que la calidad de las telas. Luminosidad del Levante, en esa seda blanca, escarchada de lentejuelas- Señorío de Aragón y de Cataluña, donde semeja que el Salón ha salido al Campo.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Son trajes del XVIII, para cofradías, mayordomos, alcaldesas y bengalas con cintas. Faldas y corpiños del XVI, que fueron cortejados por los soldados de Flandes. El Medievo con briaes verdes, sacados de la inicial miniada de un Libro de Horas, o de una vidriera gótica.

Algunos antiguos, pero al mismo tiempo, tan modernos, que sus mangas, sus azabaches, sus corpiños,, se incorporan y orientan las modas de nuestros días.

No son fantasía. Son trajes vivos de fiestas populares, de bailes ante ermitas, junto a las amarillas eras y el cascabeleo del trillo de los veranos; de romerías entre castaños; de corridas pueblerinas; de mercados, al pie de doradas murallas.

Como los collares de las mujeres de la Alberca; como los graciosos sombreretes de paja de las mozas de Ávila, repletos de Cruces, corazones, sentencias, versos, “tembladeras”, reliquias estampas espejitos, estos trajes están también llenos de alusiones, de Teología, de Historia, de simbolismo.

Porque ese rodete con agujas de plata es fenicio; y aquel pliegue griego; y esa joya, visigoda; y en la mitra de esa Alcaldesa, los doce botones se llaman “los Apóstoles”; y en este pueblo, las mozas semejan romanas; y allá árabes. Y estos “faralaes” se usaban ya en los primeros siglos de la civilización mediterránea.

Muchos de estos trajes pasaron el mar y llegaron a América. Porque hay lagarteranas bajo los cóndores de los Andes, en el Altiplano de Bolivia; y de las charras, en Méjico; y de molineras, como la del “Sombrero de Tres Picos”, en Pisac, en los alrededores de Cuzco. Ved, pues, aquí la flor y la gala de las mujeres de España, las amadas telas del viejo arcón, perfumadas con membrillos de la Huerta, sacadas, como en un día de bodas, para esta gran Fiesta de los ojos, que es la Exposición del Traje Español, y bajo el sol argentino, que como el de España hace resaltar los colores más difíciles⁸³.

Escrito desde la retórica emocionada de una mirada romántica, se presentan las imágenes, que bien podrían ser postales, de esas “provincias”, concepto este así mismo construido en cuanto a su significado cultural. Y del mismo modo que se vierte en esta especie de prefacio, se vierte también en cada uno de los trajes de provincia que figuran precedidos por unas líneas que lo contextualizan del mismo modo. Entre los cincuenta trajes, los cuatro gallegos: Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra presentados a través de las siguientes ilustraciones y sus palabras, dando cuenta de la imagen folclórica asociada a la provincia y la de género asociada a sus mujeres⁸⁴.

⁸³ Texto escrito por Agustín de Foxa en “Palabras y Ofrendas. En *Trajes de España: Colección de Eva María Duarte de Perón*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1948.

⁸⁴ Tanto los textos como los dibujos expuestos pertenecen a la obra mencionada en la anterior cita.

La Coruña



Paisaje morriñoso el de La Coruña. Musgo de lluvia en los escalones y césped en los brazos abiertos de los Cruceiros.

Se ha dicho que Galicia es la abuela de España. Y ella es quien le cuenta leyendas de ánimas y de aparecidos, al amor de la lumbre, en las noches de invierno.

La moza coruñesa se adorna con su falda negra y reluciente, endurecida de azabaches para las Romerías. Sobre el colorado refajo, un pañuelo blanco florado, y enroscada al cuello la gargantilla de corales o azabaches (de las minas gallegas), rematada por una Cruz. Largos pendientes de cascarilla de oro.

En algunos pueblos de La Coruña –como por ejemplo en “Muros”–, el pañuelo de la cabeza es sustituido por la cofia de encaje, atado por una cinta, con un simbólico lenguaje en colores sobre el amor. Porque la cinta es roja si es soltera, blanca si es casada y negra si es viuda. Así los campesinos, bajo la lluvia, saben a distancia el estado del corazón de su amada, de aquélla que viene por el camino, con el cántaro apoyado en la cintura

Pontevedra



El traje de esta hermosa región gallega sigue las normas generales de toda Galicia.

En este modelo se ha prescindido de todo color vivo y alegre. Saya gris con bordes negros y bandas cruzadas sobre la blanca camisa.

En los días de fiesta o Romería, entre el lamento celta de las gaitas y el “alalá”, entre la niebla de los valles, en el maravilloso paisaje de sus rías bajas, la mujer de Pontevedra baila con sus medias caladas y sus finos zapatos escotados.

En algunas regiones sobre el clásico pañuelo gallego, un sombrero de paja, de anchas alas, con un color tostado de cosecha o triguero ya maduro.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Lugo



No hay flores bordadas en el traje modesto y serio de Lugo. Ni en la humedad de sus prados brillan bien las lentejuelas. La saya el refajo, rojos –el rojo es el color de Galicia–, combinados con los negros terciopelos.

Bajan ya por la Ría de Ribadeo. Un pulpo hierve en el caldero...Y la gaita se desinfla, entre cintas, con notas de melancólicas “morriñas”.

Mujeres recatadas de Lugo Madres, novias y hermanas de decididos emigrantes con sus paraguas en la mano por el verde húmedo y la niebla de Galicia. Fecundas y vestidas con alegre sencillez, las mujeres de Lugo se santiguan al pasar frentes a los Cuceiros. Y mientras, cae la lluvia en el Escudo de la ciudad que es un cáliz con una hostia y dos ángeles a los lados.

Orense



De nuevo la tierna sencillez de Galicia, en este traje de la moza de Orense. Oro romano del río Sil.

La saya sólo se alegra en su parte inferior con su vivo carmín, abrumado por el negro bordado. Sobre el alzado busto, se cruzan dos bandas de gruesa tela, adornada, y en la cabeza, cayendo hacia la espalda, el típico pañuelo verde como los prados y el borde de las rías.

Así, junto al testuz que suena a madera y a cintas de cuero de la carreta, pasa la mujer de Orense entre los hórreos levantados, donde guarda el maíz, con su Cruz en los bordes y que semejan –según se ha dicho–sarcófagos de adolescentes muertos.

No es objetivo de esta investigación mostrar el retrato estereotipado de cada “pueblo” con la disculpa del retrato de sus trajes, ni tampoco lo es recoger cada una de las frase que manifiestan un machismo exagerado como ocurre en el caso de las mujeres gallegas, asociadas principalmente a la Cruz, a la sencillez y a su condición frente a los hombres (solteras, casadas, viudas) pero el resto de las provincias siguen exactamente la misma retórica, el mismo discurso y, aunque los estereotipos sean otros, son finalmente estereotipos, en palabras de un poeta madrileño con su peculiar visión de “los otros y las otras” de su propia península para un catálogo editado en Argentina. Abordaremos con más detenimiento en la siguiente parte (Parte IV) como estos discursos construían cultura, pero sin duda este es un ejemplo claro de cómo este ejercicio condicionó la mirada sobre cada uno de los pueblos de Galicia y de sus mujeres concretamente, mirada que aún hoy sigue vigente.

Coincidimos con Ortiz en cuanto a que esta colección, imposible de encontrar como tal dentro del territorio nacional español, “pone en evidencia la dificultad de la gestión de nuestros bienes que tiene que ver con la posguerra y la dictadura” (Ortiz, 2012:22)



Fotogramas extraídos del “Documental” en blanco y negro dirigido por Alberto Reig “La primera dama argentina en España” (1947) que muestran la entrega de los trajes provinciales a Eva Duarte.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Con el viaje de Evita a España se fortalecían, al menos oficialmente, las relaciones entre España y Argentina y como tal NO-DO lo recogía. Pero no fue el único material cinematográfico que dejó constancia de la colaboración diplomática entre ambos países. El también “Documental” en blanco y negro “Campeones de la Amistad” del año 1947⁸⁵ recogía de forma efusiva las buenas relaciones entre ambos países. En este caso era la selección nacional argentina de fútbol la que venía de gira a España para celebrar una serie de partidos amistosos con equipos nacionales. El documental narra el recorrido turístico que los jugadores se permitieron aprovechando los desplazamientos entre las ciudades en las que se disputaron los partidos. Galicia fue una de tantas visitas y, como no podía ser de otro modo, el retrato que de ella se hace es que es primitivo, católico, de buen comer y buen beber y folclórico. La parte relativa a Galicia no conserva el sonido original por lo que no se puede analizar su locución ni la música utilizada, pero siguiendo la línea de NO-DO, las imágenes muestran situaciones claramente pactadas con anterioridad como si fuesen fruto de la improvisación y del retrato fidedigno de los usos culturales de Galicia. De todos modos, su relevancia es secundaria en el análisis de este capítulo ya que a pesar de mostrar la insistencia del régimen en la publicidad de las buenas relaciones cosechadas con Argentina, no presentan nada nuevo.

Pero no ocurre lo mismo con el Noticiario 291 B con el que abríamos esta parte y cuyo análisis es el objetivo principal de esta sección. Hemos decidido dedicar una gran parte de este capítulo al viaje de Eva Perón a España en el año anterior al viaje del *Monte Albertia* porque ambas “visitas” diplomáticas están muy relacionadas entre sí y gran parte de la relación entre Argentina y España tuvo que ver directamente con la figura de Evita.

Comentábamos al principio de esta parte que el *Monte Albertia* partió del puerto de Cádiz el mes de abril de 1948 después de que Pilar Primo de Rivera les trasladara aquel mensaje en el que les dejaba clara la misión “universal” que tenían entre manos en América. Por un lado, establecer relaciones diplomáticas, por otro, mostrar a los exiliados políticos que España era un país unido en el que se veía al fin la paz y con ello “acercarles” un poco “la patria chica” de cada una de sus “regiones”.

⁸⁵ DOC BN 00 (1947). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/campeones-amistad/2845953/>
(00:23:13 - 00:28:04)

Era numeroso el pasaje que llevaba el *Monte Albertia* a América tal y como figura en el Apéndice de *Bailando hasta la Cruz del Sur* del cronista de la Sección Femenina, Rafael García Serrano quien acompañó a los grupos en todos sus viajes. Los grupos que se dieron cita en ese primer viaje a América fueron los de Asturias, Bilbao, Cáceres, Coruña, Lleida (Lérida), Logroño, Málaga, Sevilla, Tenerife, Vigo y Zaragoza. Además de las bailarinas y sus jefas de grupo, cada uno de los grupos llevaba sus propios músicos, hombres. En el caso de Galicia solo fueron dos músicos, por parte del grupo de Vigo, considerando que ambos valían también para poner música al grupo coruñés. Galicia fue la única “región” que llevó dos grupos a Argentina. Las mujeres y los dos hombres que formaron parte de ese largo viaje fueron⁸⁶:

La Coruña:

Alcántara García, Isabel
Alcántara García, Pilar
Cortés Fernández, Pilar
Chas Rodríguez, Obdulia
Lago Rivera, M^a Teresa
López Rodríguez, Asunción
Martínez Seijas, Antonia
Navarro Rodríguez, Luisa
Navarro Rodríguez, Mercedes
Sixto Martínez, Natalia
Tapia Dafonte, M^a Berta

Vigo:

Álvarez Moreira, Ester
Bercedo López, M^a Luisa
Estévez Reboredo, Pilar
Gómez Rey, Caridad
González Sánchez, M^a Carmen
Luque Fernández, Fanny
Martín Varela, Isabel
Martín Varela, M^a Carmen
Martínez Franco, Nieves
Miguel Parga, Margarita de
Morales Sánchez, Carmela
Muñoz Arosa, Margarita
Piñeiro Prieto, M^a Carmen
Portas Castro, M^a Luisa
Portela Padín, Margarita
Prado Pérez, Agustina
Río Santalla, M^a Pilar del
Ruiz de Ocenda, Francisca
Urgal González, Josefina
Vidal Piñeiro, Cándida
[Músicos:]
Fernández Costas, Edmundo
Rivas Porto, Ramón

⁸⁶ Listas de pasajes extraídas del “Apéndice” de García Serrano, Rafael. 1953. *Bailando hasta la cruz del sur*. Madrid: Gráficas Cies, 591-593.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Se trataba de un viaje de grandes implicaciones políticas ya que muchos países latinoamericanos se habían convertido en refugio de un gran número de exiliados políticos españoles. Pretendía también dar respuesta oficial y ser muestra de agradecimiento a la visita de Eva Duarte del año anterior y estandarte visible de las buenas relaciones diplomáticas entre ambos países.

La noticia que recoge NO-DO se refiere a la llegada del *Monte Albertia* al puerto de Buenos Aires. Viene a ser una noticia de unos casi dos minutos de duración en la que se ve la llegada de los grupos de los Coros y Danzas y el recibimiento que en la ciudad de la Plata se encontraron. La locución es argentina, como veremos en la parte dedicada a la misma, lo que hace pensar en una colaboración de imágenes entre los organismos español y argentino.

Antes de analizar la noticia es importante precisar que este va a ser uno de los materiales más utilizados por el NO-DO con el paso de los años haciendo alusión al trabajo o labor de la Sección Femenina a través de los Coros y Danzas. Así, el viaje del *Monte Albertia* del año 1948 se recoge hasta en cuatro de nuestros materiales a lo largo de los años. En el NOT N 291 B (1948) que nos ocupa, en el IMAG N 770 (1959) “Mujeres de España. XXV Años de la Sección Femenina”, en el DOC BN 233 (1959) “Veinte años de Paz” y en el DOC COL 1940 (1973) “Vigo a través de NO-DO”. El discurso será siempre en clave enaltecida de la función de recuperación y acercamiento folclórico desarrollado por los Coros y Danzas de la Sección Femenina. La locución no va a ser la misma en todos los materiales, pero las imágenes parten del mismo material y el discurso que las rodea es siempre el indicado.

Lo que se narra en las imágenes podría ser dividido en tres partes de las cuales la última no conserva audio: la primera de ellas sería la llegada del barco al puerto de Buenos Aires y la recepción que allí obtuvo por parte de la población, la segunda de ellas hace referencia al acto oficial de recepción de los grupos por parte de Eva Duarte y José María de Areizola y Martínez de Rodas, embajador español en Argentina. La tercera de las partes no conserva audio –ni locución ni banda sonora– así que se trata de un material deteriorado y de nuevo se vuelve a ver el *Monte Albertia* en puerto, pero en esta ocasión no se trata

de la crónica de la llegada a Buenos Aires sino que son imágenes relativas a la llegada del barco a España, tal y como el programa de mano del noticiario indica.



Programa de mano NOT N 291 B

Como decíamos al principio de esta parte, el *Monte Albertia* partió del puerto de Cádiz el 17 de abril de 1948. Poco menos de un mes después la travesía oceánica llegaba a su fin. El 11 de mayo del mismo año el barco de la naviera Aznar atracaba en el puerto de Buenos Aires. Las imágenes de la noticia hacen referencia a ese mismo día y, como se ha explicitado en diversas ocasiones, la delegación no era simplemente artística.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

No era propiamente bélica –sus armas eran el canto y el baile–, pero tampoco puramente artística. Su misión tenía mucho de política, ya que esas muchachas, como gráciles embajadoras, iban a llegar protegidas por la inocencia de su actividad, adonde les resultaba muy difícil hacerlo a los representantes oficiales de una España que había quedado seriamente aislada tras la derrota del nazi-fascismo en la Segunda Guerra Mundial. (Casero, 2000: 35-36)

Y la delegación era muy consciente también de lo que podía encontrarse a su llegada tal y como reconoce Luís Suárez Fernández en su crónica.

La jugada estaba llena de riesgos. No hacía mucho que los exiliados, esgrimiendo razones políticas, impidieran en Buenos Aires un homenaje a Jacinto Benavente, Premio Nobel y comediógrafo universal. ¿Iba a exponerse a las jóvenes de los trajes regionales a una recepción asimismo adversa? En un caso tal se conseguirían efectos contrarios a los esperados. El 13 de Febrero de 1948, cuando la decisión estuvo tomada, el embajador argentino, Pedro Radío, que había desempeñado importante papel en la defensa del Régimen español, fue recibido con todos los honores en el Castillo de la Mota, por Pilar Primo de Rivera. (Suárez Fernández: 1993: 216)

Asumido el riesgo, allá se fueron las 150 personas que formaban parte de la “original embajada” con Eulalia Ridruejo y María Josefa Hernández Sampelayo al frente de todas y todas ellas. “Para las chicas eran Laly y Maruja” (*Ibidem*). El mismo día 11 de mayo, el día de llegada, empezó a desarrollarse la estrategia que se había establecido previamente por ambos gobiernos. Ese mismo día fueron recibidas en puerto por el mismísimo Jefe de Estado Argentino –el general Perón– y su esposa Eva, que de nuevo se encontraba con las muchachas de los Coros y Danzas, esta vez en casa. Así se completaba esta extraña relación de “ida y vuelta” entre las mujeres de ambos países. Hasta el mes de junio estuvieron actuando los “Coros y Danzas de España” no solo en Buenos Aires sino también en otros puntos de Argentina como Rosario, Córdoba o Mendoza. El día 9 de junio finalmente partieron de Argentina con destino a Río de Janeiro donde también actuaron y desde allí a Portugal, ya del otro lado del océano. Finalmente llegaron a Vigo el 21 de julio por lo que el viaje de las muchachas se alargó un total de más de cuatro meses.

En Vigo las esperaba de nuevo Pilar Primo de Rivera con un discurso preparado de lo más elocuente, (que analizaremos próximamente), y todo parece indicar que la tercera

parte de las imágenes de la noticia, aquellas que no conservan el sonido, son la crónica visual de esa llegada.

8.1. El ítem musical

La música que acompaña a las imágenes del Noticiario 291 B no pertenece al repertorio folclórico en sí mismo. Dicho esto, después podríamos pasar a analizar si se trata o no de un repertorio folclorizado. Se trata de una composición para banda de música: el pasodoble “Amparito Roca”, compuesto en el año 1925 por el compositor catalán Jaume Teixidor i Dalmau. Se trata de una de las melodías más conocidas de “lo español”. Ha sido utilizada en numerosas embajadas –una de ellas este mismo noticiario– desde el año de composición hasta la más reciente actualidad. Por poner un ejemplo de ello, la delegación española de los Juegos Olímpicos de Sidney 2000 hizo su entrada con este mismo pasodoble. Es un ejemplo icónico de cómo una melodía se puede convertir en bandera nacional. En este caso, bandera de “lo español”.

La locución, guiada por un locutor argentino, parece indicar sin lugar a muchas dudas que el material original pertenecería al noticiario argentino “Sucesos Argentinos” (1938-1972) y desde el país americano habría sido enviado a Madrid para su uso en el NO-DO. El que la música escogida fuese el pasodoble “Amparito Roca” en el proceso descriptivo musical de “lo español” es sin duda interesante. Pocos pasodobles “más españoles” que este y de ahí su uso. Finalmente resume la embajada en un intento inclusivo de todas las manifestaciones folclóricas que se daban en el barco: varias regiones distintas pero una sola nación; la española. El haber utilizado una melodía folclórica hubiera supuesto concretar demasiado su procedencia y, con ello, arriesgarse a la exclusión de las demás. Finalmente la embajada que llegaba en el *Monte Albertia* no era “ni de aquí” “ni de allí” sino de España; eran los “Coros y Danzas de España” y por lo tanto la embajada era de carácter nacional. Una vez en el escenario, cada grupo tendría la ocasión de mostrar su folclore concreto, pero en una noticia que resumía la llegada de “España” a Argentina, “Amparito Roca” se presenta como adecuada banda sonora. Al fin y al cabo, el mensaje que traían los Coros y Danzas de la Sección Femenina era el de unidad. Una España indisolublemente unida a través de sus cantos y bailes que, a pesar de ser diversos, formaban parte todos ellos de una “misión trascendental” que era la “Nueva España”. La diferencia solo tenía cabida en la medida en que la diversidad de los bailes y los cantos

dinamizaban más el espectáculo en su puesta en escena. Se mantenía así ese doble discurso de la diferencia y la unidad que pervivió al franquismo y que la Sección Femenina abanderó como ningún otro organismo. El uso de un pasodoble resume “lo español” de una manera mucho más clara que el uso de una *muiñeira*, de una *sardana* o de una *jota aragonesa*. Según la visión de estado del franquismo, España se hacía uniéndola, no separándola, aunque fuese a la fuerza.

El uso del “Amparito Roca” no deja de ser simbólico de la asociación entre “lo español” y el pasodoble y de la mirada ajena folclorizada (y propia) de eso tan abstracto que es “lo español”. Asociación esa como otras tantas que todos y todas conocemos, aplicamos, reproducimos o rechazamos: el sol, los toros, las peinetas, el flamenco o la paella. También es interesante como se mixtifican o encuentran los diversos elementos culturales en estos usos. Finalmente se trata de un pasodoble compuesto por un compositor catalán, estrenado por primera vez en Valencia, himno actual de las fiestas de Santa Tecla en Tarragona así como también en las fiestas de la Natividad de Nuestra Señora en Zestoa (Guipúzcoa), banda sonora de un noticiario que recoge la recepción de la embajada española en Argentina así como el himno con el que desfilaba la delegación española en Sidney 2000. “Amparito Roca” es uno de esos ejemplos musicales en los cuales se dan procesos de significación diversos en los que asimismo median también procesos de folclorismo y de asociación cultural.

8.2. El origen de la noticia y la acogida de los medios.

La locución en este caso es argentina, lo cual nos lleva a pensar que el montaje original no habría sido de NO-DO. No se trataría de la primera colaboración entre ambos organismos cinematográficos en absoluto ya que un año antes, con motivo de la visita de Eva María Duarte a España, NO-DO enviara materiales cinematográficos extraídos del “Documental” en blanco y negro dirigido por Alberto Reig Gonzalbes “La primera dama argentina en España” (1947), al que hemos hecho alusión en las páginas anteriores, que se proyectaron como tal en el noticiario “Sucesos Argentinos” en el año 1947 bajo el título de “Eva Perón en España, 1947” y que se puede ver digitalizado *on line* en la página

web del Archivo Histórico de Radio Televisión Argentina (Archivo Histórico RTA)⁸⁷. La locución del material que figura en el archivo argentino es la locución de NO-DO por lo que el caso del Noticiario 291 B habría sido de la misma naturaleza⁸⁸.

Por otra parte, es indudable que las imágenes de la llegada a Buenos Aires habrían sido grabadas por operadores argentinos ya que ningún operador de NO-DO se desplazó para tal evento. Por lo tanto, se puede considerar con seguridad que la noticia original habría sido trabajo del noticiero argentino, tanto la recogida de imágenes como su locución y montaje y, posteriormente, habría sido transferida a España y aquí se habrían añadido las imágenes relativas a la llegada del barco a Vigo. En dicha locución se hace resumen de la llegada de los Coros y Danzas a Argentina y las primeras horas de la embajada. Hay una serie de cortes en la locución que impiden su comprensión completa por lo que la transcribimos en la siguiente cita y entre corchetes especificamos los cortes o aquellas palabras que no alcanzamos a entender.

“[¿?] envía España. La constituye un grupo de aficionados de ambos sexos que [¿?] Argentina. En el puerto reciben ya el anticipo cariñoso de la población que colma la alegría de los viajeros. Hermosas muchachas ataviadas a la usanza de las regiones [corte] nota de colorido y de gracia en el severo marco de los muelles [corte] por sobre todo, el aliento generoso de su juventud. Más tarde, acompañadas por el embajador de España, son recibidas por la esposa del general Perón. Estos, en improvisación emocionada, dan la bienvenida a los huéspedes, haciendo resaltar el hondo significado espiritual de esta gratísima visita”.

El hecho de que en el material de archivo de NO-DO figuren varios cortes puede ser indicio de una posible manipulación del material original por parte de NO-DO. Ese material original podría haber resultado demasiado extenso para incluir en un noticiario normal de NO-DO por lo que se podría haberse considerado su reducción. La única

⁸⁷ “Eva Perón en España, 1947”. Archivo Histórico RTA. Se trata de un material de diez minutos de duración que formaban parte de la cobertura realizada por NO-DO en el “Documental” en blanco y negro “la primera dama argentina en España” del año 1947. En el material argentino, en otras cosas, también aparece recogida la noche en la que se homenajeó a la esposa de Perón con el espectáculo folclórico en el que se le hizo el regalo de los trajes provinciales que hemos estado analizando anteriormente.

Se puede consultar la noticia íntegra en la página web del Archivos Histórico de la RTA en el link: <http://www.archivoprisma.com.ar/registro/eva-peron-en-espana-1949/> [Fecha de consulta 16/02/2016].

⁸⁸ Relaciones de “ida y vuelta”

manera de saberlo con certeza sería la localización del material original en el “Sucesos Argentinos” cosa que hasta ahora no ha sido posible ya que por ahora no se encuentra entre los materiales cinematográficos que figuran en la página web del Archivo Histórico de la RTA. Si bien el proceso de catalogación y digitalización del “Sucesos Argentinos” no ha concluido en absoluto sino que sigue en marcha y cada día se digitalizan y cuelgan en la web materiales nuevos. Mientras este proceso no concluya será difícil poder asegurar con rigor que se trate de un material de dicho organismo.

Por otra parte, la repercusión mediática que tuvo la llegada del *Monte Albertia* a Argentina fue desigual con respecto a ambos países. El Diario Clarín, periódico diario argentino, acogió la noticia de una forma notable y abundante. No fue lo mismo en España. A pesar de que fueron numerosos los medios que le concedieron alguna crónica o columna al viaje de los Coros y Danzas, a su recibimiento y sus actuaciones, hay que decir que la repercusión en la prensa española de la época fue mucho menor que en la Argentina, incluso en los momentos más notables como la partida en Cádiz o la llegada a Vigo del navío.

Analizando primero la prensa española, hay que decir que el periódico ABC, en su edición andaluza, recogió la noticia de la partida del barco desde Cádiz el día 18 de abril de 1948 con una breve reseña, la edición de Madrid recogió la visita que realizaron el 12 de mayo los Coros y Danzas a Luján (Argentina), otro artículo sobre la “evidente armonía” existente entre ambos países, gracias en parte a la presencia de las muchachas de la SF y para acabar una breve reseña de su escala en Río de Janeiro y la llegada del barco a España.

La noticia que recoge la visita de los Coros y Danzas a Luján es del 12 de mayo de 1948, de la edición madrileña. Se trata de una crónica firmada por Mariano Daranas, corresponsal del ABC bajo el título “Cuando los abuelos descubren a sus nietas”, y según la información que proporciona el propio artículo se trataría de una comunicación telegráfica del corresponsal desde Buenos Aires. Fue el mismo día 12 de mayo de 1948 cuando las muchachas de la SF visitaron a la Virgen de Luján por lo que la crónica habría sido enviada con gran rapidez; salvando la distancia horaria, la fecha del artículo es la misma que la fecha de la misma visita. La retórica de la noticia desprende, por un lado,

un paternalismo de la salvación desarrollado a partir del argumento de las conquista. Los conquistadores se presentan ya en el principio de la crónica como los salvadores espirituales del “Nuevo Mundo”. Por otra parte, la crónica está repleta de admiración institucionalista, se desvive en la descripción del éxito del recibimiento a los Coros y Danzas, allá donde fueran, y describe emocionado y con una retórica indudablemente machista, el modelo de mujer extraordinario que mostraban ser en cada aspecto de la vida, las muchachas de la SF.

A B C. MIÉRCOLES 12 DE MAYO DE 1948. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PÁG. 12.

EL MUNDO A TRAVÉS DE NUESTROS CORRESPONSALES

ABC EN BUENOS AIRES

Cuando los abuelos descubren a sus nietas

Buenos Aires 11. (Crónica telefónica de nuestro corresponsal.) En Luján, adonde fueron esta mañana las muchachas, recién desembarcadas de los Coros y Danzas españolas, para rezar ante la imagen que los conquistadores trajeron de España hace cuatro siglos, ha habido regocijo popular. La noticia de que llegaban alboró al vecindario, induciéndole a sumergir a sus huéspedes en una atmósfera de júbilo bienvenida. Oraron los peregrinos en la basílica monumental, y luego estuvieron en el Museo que guarda el hidroavión *Plus Ultra*, de feliz y simpática memoria. El programa de la gira a la Argentina se desarrolla, pues, hasta ahora, con holgura y método cabales, es decir, sin atropellos de espacio ni intrucciones de tiempo. Las cosas se van desarrollando a las mil maravillas. Los diarios señalan sin avaricia la importancia de la expedición. La Municipalidad, cuyo intendente facilitará mañana a las muchachas, las autoridades del puerto y, en general, los servicios todos de la Administración, viven, principalmente, desde hace extrema y echo horas, para los coros, danzas y cánticos de España. Los viajeros circulan en cuatro trenes nuevos y veloces, engalanados de día e iluminados de noche. Estos coches recorren a las pajaritas del *Monte Albertina* en el desembarcadero, y allí vuelven al principio y al fin de cada jornada, pues el barco se ha convertido en hotel flotante. El día 6, es la fecha de salida para Montevideo. Después de actuar en la capital del Uruguay, los Coros se detendrán en Caracas. Mas, de aquí al 6, habrá mucha tela que cortar. Habrá, además de los espectáculos en la Plata y en Buenos Aires, otros en Rosario, Córdoba, Mendoza y San Juan. Oy he hablado con cierta conocimiento de causa aunque a grandes rasgos de la organización, el plan y el itinerario de esta campaña trasatlántica. He dicho, si bien bajo el temor de no sugerir bastante, que la Municipalidad, y personalmente Eva Duarte, brindan a la expedición los mejores resultados. ¿Cómo podría, sin embargo, describir el cómo y el tanto de la recepción de la multitud, si yo mismo estoy encantado? Desde que atracó el *Monte Albertina* hasta el regreso de Luján, las expedicionarias han sido aclamadas por un gentío, cuyas inflexiones de vos expresan, además de alegría, cierta nostalgia, cierto desconsuelo, cierto mal de ausencia, cierto dolor de España. La multitud rompe cordones y barreras, metiéndose tras de las muchachas en la Embajada, en la Secretaría de Trabajo y Previsión y en la Catedral de Luján. Por doquiera que va este plantel de chicas guapas, miles de españoles o descendientes de españoles se para a embobados, trancidos. He sido testigo de cómo una inmigrante naturalizada aquí, topó con una niña, linda corista, a la que no conocía, y la comió a besos. El encuentro pareció casi una aberración. El hombre partió de España dejando a su hija, niña de tres años entonces, y a la que, esposa y madre luego, nunca ha vuelto a ver. Sentíamos el lunes que el *Monte Albertina* no hubiera llegado la víspera. Hoy lo celebramos, pues, a juzgar por lo que ocurrió en día laborable, imaginamos qué habría sucedido en domingo. De seguro que la densidad y efusión de la muchedumbre no habrían dejado de provocar incidentes traumáticos. Las calles de Buenos Aires revisten desde ayer aire de fiesta. A ningún otro muralle europeo habría augurado recepción tan blaguetta. Par-

ABC EN LISBOA

Aíza y retorno a España de la peseta

Lisboa 10. (Crónica del corresponsal de la Agencia Efe, exclusiva para A.B.C.) La posita ha dado un salto escalofriante. Se ha roto el termómetro donde se añiciaba nuestra moneda. Exceso decir que observadores avizados y avisados han hecho su agosto, y venden a estas horas pesetas a 98 escudo, cada cien cuando las habían comprado—no hace muchos meses—a 55. Un negocio redondo. Me cuenta que el comercio de cierto hotel de lujo recibió la semana pasada orden de ciertos especuladores para comprar, a posibles clientes españoles (hasta 8.000.000 de pesetas!) El creciente prestigio de España y el con-fuso del ambiente internacional—al Norte de los Pirineos—operan, como causas generales, este grato fenómeno. Existen, sin embargo, otras razones especiales, que hostigan tan fulminante ascensión. Porque coincide el alza con la próxima entrada en vigor de disposiciones económicas relativas a fondos europeos en Bancos de los Estados Unidos. Los Gobiernos de diferentes naciones de Europa podrían disponer, a partir de los primeros días de junio próximo, de sabrosas relaciones donde constan las cantidades que en dólares poseen—en entidades bancarias norteamericanas—los respectivos súbditos de aquellos países. Estas cantidades podrán ser aplicadas a operaciones comerciales en curso. Ello valoriza por un lado la posición de la peseta, ya que los españoles cuentan en los Estados Unidos con una elevada cifra de dólares, que, según los cálculos más optimistas, alcanzan los trescientos millones. A nadie escapará la importancia del hecho, pues el Gobierno de España, país en el primer plano de la actualidad mundial, podrá disponer de esos 300 millones de dólares de acuerdo con el espíritu de la mencionada disposición. Por otra parte, los españoles poseedores de estos valores abandonan su posición en moneda norteamericana antes del 1.º de junio y buscan en su mayoría el retorno a España de tales capitales, a través de las Bolsas libres de Tánger, París y Lisboa. ¿Finalidad? La de conseguir un cambio más favorable que el oficial y recuperar, en condiciones excelentes, cantidades estimables; máxime en momentos de restricción de créditos internos en España. El retorno de la peseta hispano-norteamericana a través de las Bolsas libres contribuye a saquear la cotización de nuestra moneda en los mercados negros de Europa. El cambio actual se arroja así, de día en día, de hora en hora, a los cambios llamados “turísticos”, impuestos por el Instituto Español de la Moneda Extranjera. Pocos países fallan ya para que ello se logre en Portugal, donde la “carrera de la peseta” se encuentra en pleno apogeo. Las pequeñas casas de cambio de la Beira, el viejo centro comercial lisboeta, ofrecen grutas permanentes de esta sed de pesetas; y los banqueros no muestran, por cierto, la menor diligencia en servir a sus numerosos compradores. “No nos conviene vender—exclaman—, porque la peseta llegará muy pronto a una cotización de 150.” Cabe preguntarse si la Banca norteamericana no estará comprando pesetas por su cuenta. Para la Banca americana tendría ello la primordial ventaja de una especulación que focaliza una moneda y un cambio sobre los que ella misma se dispone a comerciar en forma de un empréstito privado. Daria de esta forma relevancia, por sí mismo, a los contratos futuros que esa Banca se muestra decidida a firmar.—L. MENDEZ DOMÍNGUEZ.

Para niños

Elegantes trajes de Primera Comunión

Trajes terminados y dispuestos para uso inmediato. Pueden, ser adquiridos en SEDERÍAS CARRETAS y GALERÍAS PRECIADOS incluso la misma víspera del día en que el niño haga su Primera Comunión. Espléndidamente confeccionados en géneros de magnífica calidad. Modelos “Eton”, smoking, cruzado, recto, marinero, oficial de marina, etc. Desde 495 pesetas.

Y todos los complementos: camisas, camisetitas, calcancillos, calcetines, corbata, lazos, plastrones, gemelos, guantes, tirantes, cinturones, zapatos—para niños y niñas—, papas—recreativos—. Y fajines, lazos, corbates, cruces, rosarios, devocionales... Remítanos el catálogo por correo y haremos envío a provincias.

Sederías Carretas y Galerías Preciados

MADRID

SOFAS - CAMAS "CRUCES"

Distintos sistemas y estilos de muebles transformables en camas. — Núcleo de España, 22

Madrid, 12 de mayo de 1948. ABC: 12⁸⁹

⁸⁹ Consultar en : <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/05/12/013.html>

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

La segunda de las noticias de interés recogida por el ABC está firmada por el mismo corresponsal, esta vez con fecha del 23 de mayo y se centra en el discurso político de la reconciliación entre españoles. De un lado, los emigrantes españoles —exiliados políticos muy especialmente— y del otro las mujeres de los Coros y Danzas. Párrafos que pretenden mostrar cómo la peculiar embajada sirvió a su objetivo de unir a los españoles, aún de ideologías contrarias, a través de los coros y danzas de las “regiones” de cada uno. Pero no deja de sorprender cierta retórica belicista en la noticia, cierto enfado, reproche y desprecio del cronista hacia este tipo de emigración que manifiesta haber sido voluntaria (cuando sabemos que el exilio político no era una elección sino una cuestión de vida o muerte) y a la que muestra rendida, postrada, vencida finalmente, ante las “gentiles muchachas”. La retórica de la reconciliación a través de la mujer en esta crónica deja entrever el lado más amargo y violento de la represión, del exilio, del desprecio del vencedor sobre el vencido. Pero habiendo sido el viaje a un bastión de la emigración española, digamos que parece necesitar el cronista defenderse en tierra ajena, en territorio hostil, y para ello recurre al discurso de la rendición emocional, a la falta de pretexto del republicano ante la “mujer folclórica española”.

Existe en Sudamérica una inmigración normal que ora por haberse adaptado al medio, ora por haberse despedido de la Patria, hace muchos años, con el designio frustrado de volver a ella, no encuentra demasiados pretextos para mirarse en el espejo de su propia nacionalidad y adquirir a través de la realidad de su pasado el conocimiento de su ser histórico. Y existe también por estas latitudes otra población flotante que habiendo emigrado irregularmente necesita esgrimir razones susceptibles de justificar su ajenamiento a la sociedad que voluntariamente abandonaron. Se empieza por desertar y se termina por negar, e inclusive a maldecir. A estos —a quienes generalizando abusivamente llaman muchas la emigración roja y otros emigración republicana— y a los otros, españoles criollizados en cuya sensibilidad empezaba a congelarse ciertas imágenes de la niñez y la mocedad sin las cuales el hombre no vive, cualesquiera que sean los índices de su prosperidad económica y social, sino que languidece malherido por la mutilación, por el cercenamiento de sí mismo, los coros femeninos brindan y abren caminos de perfección. Pero ¿podían en realidad venir a otra cosa estas gentiles muchachas? La importancia de su viaje ha dejado atrás toda intención de cortesía entre los pueblos y Gobiernos. Vuelvo a decir que, automáticamente, deliberadamente la campaña folklórica se ha resuelto en alta empresa política de insospechada envergadura. Cuando se anunció la salida del *Monte Albertia* la inmigración partidista prejuzgaba estentóramente que el público no respondería. Asegurando que esas chicas solo saben cantar el *Cara el Sol* trataban de crear un vacío en torno a ellas. [...] Pero la densidad y

la actitud del gentío que en el puerto de Buenos Aires acudió al encuentro de las pasajeras abrió un edificante proceso de marcha atrás. Quienes antes menospreciaban, sentíanse ahora curiosos, quienes negaban inquirían, quienes pronosticaban que no se vendería una sola localidad gestionaban entradas de paraíso en la misma puerta de la Embajada... Entre los dieciocho mil espectadores que el domingo aclamaron en Luna Park los dos colores de una bandera más gloriosa si cabe por sus cicatrices que por su legalidad una tercera parte por lo menos había izado y quizá defendido años atrás otra bandera de triste memoria. Probablemente nunca asamblea tan numerosa rindió en tierra forastera homenaje tan [¿?] a la enseña de la Patria. Mas si preferís mirar el panorama con microscopio sabed también que anoche, durante el segundo recital en el Colón un ex coronel del Ejército español tuvo que retirarse de la sala para desahogar su emoción en los pasillos y que el semanario *Galicia* no vacila en deplorar que la llegada de los coros haya perturbado la armonía de los emigrados⁹⁰



Trabajaremos con más profundidad la importancia simbólica y política de este mensaje en el siguiente punto por tratarse de una cuestión esencial en la comprensión del

⁹⁰ Daranas, Mariano. "La armonía entre los emigrados". Sevilla, 23 de mayo de 1948. En *ABC*: 11. Consultar en:

<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1948/05/23/011.html>

[Fecha de consulta 21/02/20016]

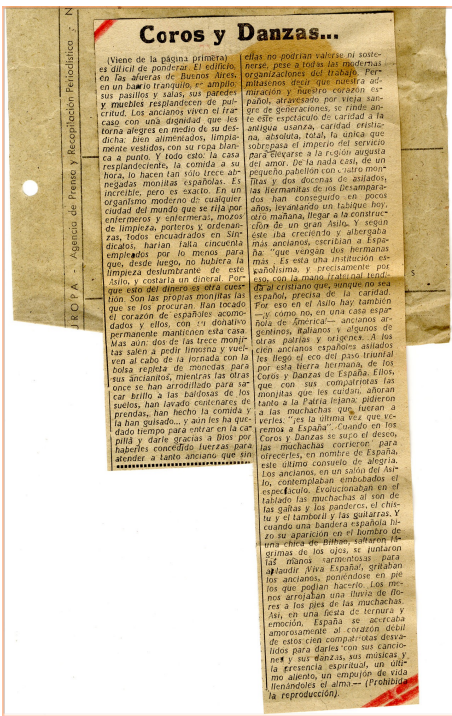
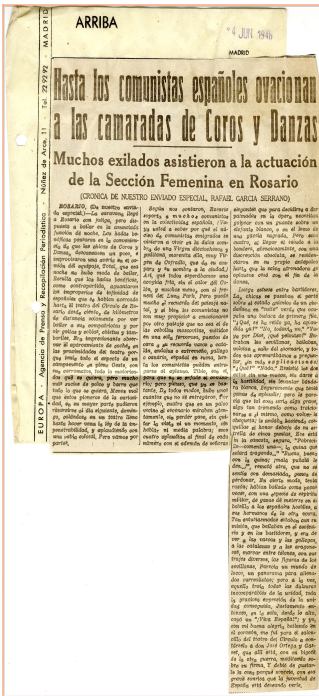
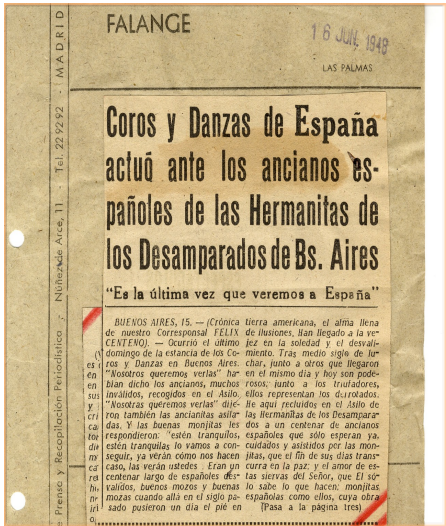
significado de ese viaje y sus protagonistas. Así que, continuando con la repercusión mediática que tuvo el viaje y los diferentes eventos que se convocaron en diversos lugares que visitaron la comitiva de los Coros y Danzas, una visita a la documentación de la Sección Femenina que se encuentra en el AGA aporta también varios recortes al respecto de los diferentes viajes de los Coros y Danzas. La prensa recoge un éxito absoluto de convocatoria. No esconde el hecho de que entre los asistentes al teatro existieran republicanos, comunistas y otros exiliados políticos. Y no lo esconde porque conviene mucho más el uso de tal presencia que su invisibilización ya que en la prensa española sirvió para ejemplarizar a todos y todas las españolas como finalmente y ante los cantos y bailes del “terruño” era imposible resistirse, por mucho que fueran mujeres falangistas, calificativo que en ningún momento aparece en la prensa para referirse a ellas.

A mayores de las noticias recogidas en el ABC son muchos los recortes de prensa sobre los viajes de los Coros y Danzas que constan en el AGA⁹¹ y entre ellos del viaje del *Monte Albertia*. Muchos de ellos están firmados por el propio cronista de la Sección Femenina, Rafael García Serrano, quien acompañó a los Coros y Danzas tanto en el año 1948 a Buenos Aires como en otras ocasiones. Las noticias o las crónicas siguen la misma línea argumental que las firmadas por Mariano Daranas en el ABC pero incluso desde un lugar más emocional. Centran sus palabras en las supuestas emociones que habrían motivado los “bailes españoles” en los emigrantes y/o exiliados españoles en Argentina, las visitas de los Coros y Danzas a hospitales u otros centros de relevancia social, los modales, las sonrisas, el impecable comportamiento de las mujeres incluso en situaciones de difícil gestión, mostrando una lista notable de anécdotas diversas en las cuales siempre hay una “mujer redentora” y “hombre redimido”. Tanto es así, que ninguna de las anécdotas narra el encuentro de una mujer con otra lo cual evidencia un tratamiento simbólico de género de enorme trascendencia en el que se asigna a la mujer el rol de reencuentro, de perdón, de redención, de pacificación. Los siguientes recortes, encontrados en la citada locación del AGA, son reflejo de en qué argumentos incidía una y otra vez la prensa y diversos pasquines escritos, siempre siguiendo una retórica emotiva, exagerada incluso, mitificada y con un evidente objetivo propagandístico.

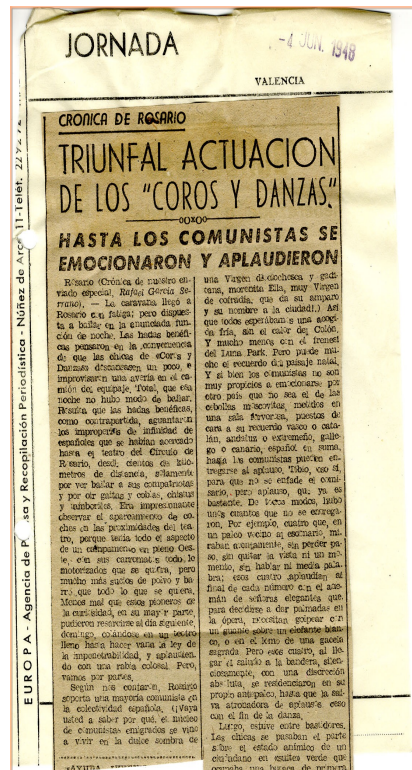
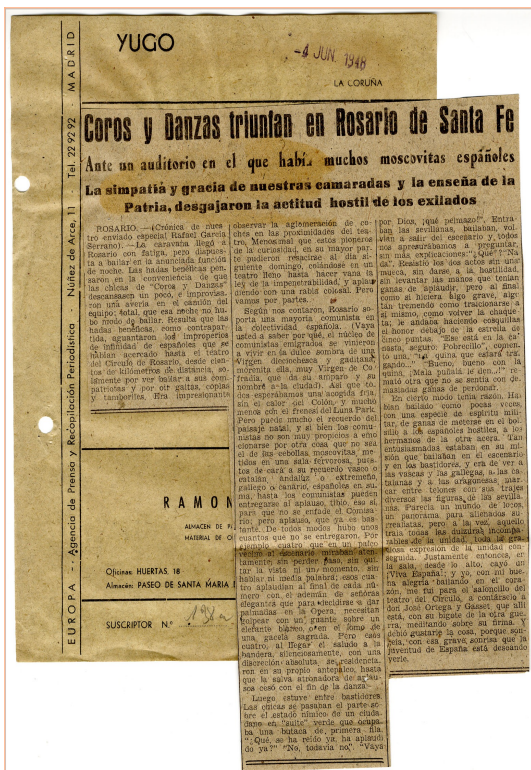
⁹¹Localización: AGA (3) 51.23 CAJA 31 GRUPO 7 N°1 TOP. 23/27.704-28.302

Capítulo 8. El viaje de los Coros y Danzas a Argentina. Noticiario 291 B (1948)

Recortes de las crónicas sobre el viaje del Monte Albertia en el año 1948 localizados en el AGA:
[ID (03) 51.23 CAJA 32, (GRUPO 7 N°1); 23/27.704-28.302]



La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)



NUEVA ESPAÑA
Día: 2 JUN 1948 HUESCA

LA MEJOR EMBAJADA ESPAÑOLA

"Coros y Danzas de España", solicitados por varios países americanos

Extraordinario éxito en Rosario, Córdoba y Mendoza

BUENOS AIRES.—(Crónica de nuestro enviado especial). — Lentas pero seguras y expresivas andan ya camino de España otras crónicas, por avión, en el que trato de expresar con amorosa fidelidad toda la categoría del triunfo que están alcanzando en la Argentina las chicas de «Coros y Danzas». Todo que diga es poco. La preocupación de este pobre enviado especial se cifra en estos días en la causa — a través de la miseria jungla del diccionario de la Academia — de adjetivos calificativos que sin caer en las redes de la monotonía, aclaren en nuestra patria la inmensa labor que sin posturas de ningún género destruyeron nuestras milenarias. Rosario, Córdoba y hoy Men-

doza han conocido la alegre presencia española. Rosario y Córdoba han conocido algo más: la gracia de los bailes y las canciones que se traen entre garbanta y pies estas estupendas, encantadoras nuestras. Desde cientos de kilómetros de distancia infinidad de españoles — aliados de su patria por la distancia y esa despreocupación que acaba justamente ahora por la labor extraordinaria del embajador Aréiza — han acudido a extasiarse con viva nostalgia, con danzante nostalgia, con melódica y política nostalgia. Rosario recibió a las chicas con alegría. Córdoba con entusiasmo. Mendoza con ímpetu y con un fervor que contagió a las chicas hasta el punto de que im-

provisaron una letrilla popular con música de nuestra guerra, en saludo espontáneo y conmovido a la noble ciudad de Mendoza. Los estudiantes de esta ciudad consideraron los «Coros y Danzas», huéspedes de honor y las autoridades gubernativas, conformaron desde el primer momento la galante iniciativa en escota motorizada con autos adornados con gallardetes bicolors de España y la Argentina.

Todo es vispera hoy. Todo está en trance de comienzo y si hay algo que recuerde el ambiente de Mendoza es el ambiente del séis de julio en las calles de Pamplona. Hay algo de júbilo, como de fiesta, como de amor. Bueno (Continúa en la cuarta página)

IMPERIO
Día: 2 JUN 1948 ZAMORA

Hasta los españoles comunistas de Rosario aplaudieron a los Coros y Danzas de la Sección Femenina

ROSARIO.—(Crónica de nuestro enviado especial). — La caravana llegó a Rosario con laja, pero después de bailar en la anunciada función de noche. Las chicas benéficas poseían en la convención de que las chicas de «Coros y Danzas» deslumbraban un poco e impresionaron una acria en el camión del equipo. Total, que esa noche no hubo modo de bailar. Resulta que las chicas benéficas, como costumbre, aguantaron los improprios de la infinidad de españoles que se habían acercado hasta el teatro del Circo de Rosario, desde cientos de kilómetros de distancia, solamente para ver bailar a sus compatriotas y al que a ellas, chicas y tan bellas.

En la convención de la noche, el aspecto de un campamento en pleno caos con sus carromatos todo lo interrumpidos por el ruido de los muchachos más sacos de polvo y hasta que todo lo interrumpieron. Menos mal que esos pioneros de la curiosidad, en su mayor parte, pudimos rescatar el siguiente fenómeno: colándose en un teatro lleno hasta hacer volar la ley de la impremeditabilidad, y aplaudieron con una ruidosa efusión.

HASTA LOS RUOS

Pero vamos por partes. Según nos contaron, Rosario esperaba una mayesta comunista en la Colección española (vaya usted a saber por qué, el núcleo de comunistas amigos se vinieron a vivir en la dulce sintonía de una vírgen diáscorica y gaditana, manifiesta ella, muy vírgen de cordoba, que da su apellido y su nombre a la ciudad). Así que todos, esperando una «comedia» sin el calor del teatro y mucho menos con la multitud de la Plaza, pero por mucho el recuerdo del palacio, y así como los comunistas, que muy próximos a emocionarse por otro país que no sea el de las estatuas moscovitas, metidos en una sala terrena, puestos de cara y sin recuerdo previo a calentar andaluz o extremo gallego o canario expulso en suma, hasta los comunistas pararon, para que no se estile el contravío, pero aplaudieron que ya en bastantes de los modos hubo unos cuantos que no se extrajeron, por ejemplo, cuatro que en un palco vecino al escenario miraban, incógnita sin perder país, sin quitar la vista ni un momento sin hablar ni media palabra, con cuatro apellidos al final de cada manera con el ritmo de sofistas elegantes que para decirse a dar palmadas en la obra, me están golpeando con un guante sobre un elefante blanco, o en el fondo de una gacela sagrada. Pero eso, cuatro, al llegar al saludo a la bandera, silenciosamente, con una discreción absoluta, se reorientaron en su propio anacronismo, hasta que la salva alondra de aplausos cesó con el fin de la danza.

"MIRA PUEBLO LE DEN."

Luego estuvo entre bastidores, las chicas se pasaban el parte sobre el estado anímico de un ciudadano en "suile" veré que ocupaba una banca de primera fila (¿dónde es la reida ya? ¿la aplaudido ya? "No

NUEVA ESPAÑA
Día: 2 JUN 1948 HUESCA

"Coros y Danzas de España", en Rosario

EN EL TEATRO HUBO UN PELMAZO

Don José Ortega y Gasset sonreía en el saloncillo

ROSARIO.—(Crónica de nuestro enviado especial). — La caravana llegó a Rosario con laja, pero después de bailar en la anunciada función de noche. Las chicas benéficas poseían en la convención de que las chicas de «Coros y Danzas» deslumbraban un poco e impresionaron una acria en el camión del equipo. Total, que esa noche no hubo modo de bailar. Resulta que las chicas benéficas, como costumbre, aguantaron los improprios de la infinidad de españoles que se habían acercado hasta el teatro del Circo de Rosario, desde cientos de kilómetros de distancia, solamente para ver bailar a sus compatriotas y al que a ellas, chicas y tan bellas.

En la convención de la noche, el aspecto de un campamento en pleno caos con sus carromatos todo lo interrumpidos por el ruido de los muchachos más sacos de polvo y hasta que todo lo interrumpieron. Menos mal que esos pioneros de la curiosidad, en su mayor parte, pudimos rescatar el siguiente fenómeno: colándose en un teatro lleno hasta hacer volar la ley de la impremeditabilidad, y aplaudieron con una ruidosa efusión.

HASTA LOS RUOS

Pero vamos por partes. Según nos contaron, Rosario esperaba una mayesta comunista en la Colección española (vaya usted a saber por qué, el núcleo de comunistas amigos se vinieron a vivir en la dulce sintonía de una vírgen diáscorica y gaditana, manifiesta ella, muy vírgen de cordoba, que da su apellido y su nombre a la ciudad). Así que todos, esperando una «comedia» sin el calor del teatro y mucho menos con la multitud de la Plaza, pero por mucho el recuerdo del palacio, y así como los comunistas, que muy próximos a emocionarse por otro país que no sea el de las estatuas moscovitas, metidos en una sala terrena, puestos de cara y sin recuerdo previo a calentar andaluz o extremo gallego o canario expulso en suma, hasta los comunistas pararon, para que no se estile el contravío, pero aplaudieron que ya en bastantes de los modos hubo unos cuantos que no se extrajeron, por ejemplo, cuatro que en un palco vecino al escenario miraban, incógnita sin perder país, sin quitar la vista ni un momento sin hablar ni media palabra, con cuatro apellidos al final de cada manera con el ritmo de sofistas elegantes que para decirse a dar palmadas en la obra, me están golpeando con un guante sobre un elefante blanco, o en el fondo de una gacela sagrada. Pero eso, cuatro, al llegar al saludo a la bandera, silenciosamente, con una discreción absoluta, se reorientaron en su propio anacronismo, hasta que la salva alondra de aplausos cesó con el fin de la danza. Luego estuvo entre bastidores, las chicas se pasaban el parte sobre el estado anímico de un ciudadano en "suile" veré que ocupaba una banca de primera fila (¿dónde es la reida ya? ¿la aplaudido ya? "No

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

EL PUEBLO GALLEGO 26 JUL 1948

Pintoresca entrada de las chicas de Coros y Danzas en la capital carioca

RIO DE JANEIRO. — (Crónica por avión de nuestro enviado especial, Rafael García Serrano).

Desde las diez de la noche y hasta la una de la mañana, cuando el cielo, como un sopón luminoso, y a la derecha, cuando un ojo colorado y otro blanco el fero. Edificaron a una treinta milis de la capital carioca, y desde curules y otros lomos antes el «Monte Albertina», hecho un león, había tenido que tirar el cincuenta por ciento de sus impetus para no llegar a Río antes de que los portugueses colonizasen el Brasil. Ni media palabra sobre la ansiedad que el paisaje tenía por encontrarse en Río. Desde aquella masa peluda de Ginger Rogers, hasta las aventuras de los tres caballeros o de los cuatro amigos, pasando por las sugerencias musicales de las coros y las danzas, todos los elementos de una nostalgia pre concebida trabajaban a destajo. Durante esas horas el imperio del mundo se había convertido en un paisaje de la ciudad de Río. Y así, el martes 15, entraron en Río.

Buenos viajeros de la ciudad, que a la hora de entrar en la ciudad y en un ciclo de aviones jugaba al mismo con los resacaños y el alcoholizado de los músicos. El sábado también el Pan de Azúcar, y ni uno solo de los pasajeros que ha proyectado el cielo. Río. Como el mundo le ha por fallaba a la cita. En bello, Río

Recepción, discursos y, como muestra de su arte, el coro lanzó al vuelo una conocida canción gallega

pero le sobran aviones, palabra. No sé que demonio tiene América que parece como si los caballos y el tripo ya no importan nada en esta tierra, como si el día de mañana cuando los vientos los investigadores la actual civilización, cuando la despierten en su alborá subterránea, tengan que decir: «Vaya, hemos encontrado al fin el actual típico de aquellos legados».

Andan tanto estos pájaros, ni se asustan de la competencia. En el mundo esperan los miembros de nuestra embajada, un fuerte grupo de la colectividad española, que naturalmente es muchísimo más reducida que la de Buenos Aires. Pero la cordialidad española llega para llenar un muelle, y las galgas y los chistus, los tambores y los pitos, atronaron al cantar en cubierta, atavadas con sus palas regionales. Creo que lo he dicho otra vez, pero conviene repetirlo porque es verdad: a la hora de entrar en Río, nada como la música de los sanferrerinos, de este mundo, los de Río. Como el mundo le ha por fallaba a la cita. En bello, Río

española, saludan el pueblo brasileño. Era algo como un ciclo de la guerra de España. Los discursos de bienvenida, a cargo de un representante de la Prefectura, otro de la Secretaría de Asuntos y otro de la Crítica teatral, fueron emocionantes. Sus palabras abundaron en gentileza, sonaban a pipío para nuestra patria. El monarca de España ha que pronunció de rodillas, dijo uno de ellos, y no faltaron las saluciones a la misión provincial de España. María Rita Elias, del grupo de niñas, directora de los Coros, contestó en nombre de las chicas: «Estamos muy contentos y agradecidos. Saludos a nuestra patria, a la colectividad española que nos acompaña, a la colectividad portuguesa que nos acompaña, a la colectividad brasileña que nos acompaña».

Por la tarde, acompañados de la colectividad española, los Coros y Danzas visitaron el palacio del teatro, donde se cantó y se bailó. En la noche, los Coros y Danzas visitaron el palacio del teatro, donde se cantó y se bailó. En la noche, los Coros y Danzas visitaron el palacio del teatro, donde se cantó y se bailó.

NUEVA ESPAÑA 25 JUL 1948

“EL NOMBRE DE ESPAÑA HAY QUE PRONUNCIARLO DE RODILLAS”

Así recibieron en Río Janeiro a los “Coros y Danzas”

UNA IMPRESION DE LA CIUDAD CARIOCA

RIO DE JANEIRO. — (Crónica por avión de nuestro enviado especial, Rafael García Serrano).

Desde las diez de la noche y hasta la una de la mañana, cuando el cielo, como un sopón luminoso, y a la derecha, cuando un ojo colorado y otro blanco el fero. Edificaron a una treinta milis de la capital carioca, y desde curules y otros lomos antes el «Monte Albertina», hecho un león, había tenido que tirar el cincuenta por ciento de sus impetus para no llegar a Río antes de que los portugueses colonizasen el Brasil. Ni media palabra sobre la ansiedad que el paisaje tenía por encontrarse en Río. Desde aquella masa peluda de Ginger Rogers, hasta las aventuras de los tres caballeros o de los cuatro amigos, pasando por las sugerencias musicales de las coros y las danzas, todos los elementos de una nostalgia pre concebida trabajaban a destajo. Durante esas horas el imperio del mundo se había convertido en un paisaje de la ciudad de Río. Y así, el martes 15, entraron en Río.

Buenos viajeros de la ciudad, que a la hora de entrar en la ciudad y en un ciclo de aviones jugaba al mismo con los resacaños y el alcoholizado de los músicos. El sábado también el Pan de Azúcar, y ni uno solo de los pasajeros que ha proyectado el cielo. Río. Como el mundo le ha por fallaba a la cita. En bello, Río

que tenía el cincuenta por ciento de sus impetus para no llegar a Río antes de que los portugueses colonizasen el Brasil. Ni media palabra sobre la ansiedad que el paisaje tenía por encontrarse en Río. Desde aquella masa peluda de Ginger Rogers, hasta las aventuras de los tres caballeros o de los cuatro amigos, pasando por las sugerencias musicales de las coros y las danzas, todos los elementos de una nostalgia pre concebida trabajaban a destajo. Durante esas horas el imperio del mundo se había convertido en un paisaje de la ciudad de Río. Y así, el martes 15, entraron en Río.

Buenos viajeros de la ciudad, que a la hora de entrar en la ciudad y en un ciclo de aviones jugaba al mismo con los resacaños y el alcoholizado de los músicos. El sábado también el Pan de Azúcar, y ni uno solo de los pasajeros que ha proyectado el cielo. Río. Como el mundo le ha por fallaba a la cita. En bello, Río

ARRIBA 27 JUL 1948

LAS CAMARADAS DE LA SECCION FEMENINA ABANDONAN EL “MONTE ALBERTIA”

Su llegada a Bilbao fué un espectáculo de la más sencilla emoción

CRONICA DE GARCIA SERRANO ENVIADO ESPECIAL

ARRIBA. — (Crónica por avión de nuestro enviado especial, Rafael García Serrano).

Desde las diez de la noche y hasta la una de la mañana, cuando el cielo, como un sopón luminoso, y a la derecha, cuando un ojo colorado y otro blanco el fero. Edificaron a una treinta milis de la capital carioca, y desde curules y otros lomos antes el «Monte Albertina», hecho un león, había tenido que tirar el cincuenta por ciento de sus impetus para no llegar a Río antes de que los portugueses colonizasen el Brasil. Ni media palabra sobre la ansiedad que el paisaje tenía por encontrarse en Río. Desde aquella masa peluda de Ginger Rogers, hasta las aventuras de los tres caballeros o de los cuatro amigos, pasando por las sugerencias musicales de las coros y las danzas, todos los elementos de una nostalgia pre concebida trabajaban a destajo. Durante esas horas el imperio del mundo se había convertido en un paisaje de la ciudad de Río. Y así, el martes 15, entraron en Río.

Buenos viajeros de la ciudad, que a la hora de entrar en la ciudad y en un ciclo de aviones jugaba al mismo con los resacaños y el alcoholizado de los músicos. El sábado también el Pan de Azúcar, y ni uno solo de los pasajeros que ha proyectado el cielo. Río. Como el mundo le ha por fallaba a la cita. En bello, Río

LA NUEVA ESPAÑA 25 JUL 1948

Lágrimas en el puerto, ovaciones españolas y gentileza carioca

Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange, provocan un verdadero San Fermín en Río

Río de Janeiro. (Crónica por avión de nuestro enviado especial, Rafael García Serrano).

Desde las diez de la noche y hasta la una de la mañana, cuando el cielo, como un sopón luminoso, y a la derecha, cuando un ojo colorado y otro blanco el fero. Edificaron a una treinta milis de la capital carioca, y desde curules y otros lomos antes el «Monte Albertina», hecho un león, había tenido que tirar el cincuenta por ciento de sus impetus para no llegar a Río antes de que los portugueses colonizasen el Brasil. Ni media palabra sobre la ansiedad que el paisaje tenía por encontrarse en Río. Desde aquella masa peluda de Ginger Rogers, hasta las aventuras de los tres caballeros o de los cuatro amigos, pasando por las sugerencias musicales de las coros y las danzas, todos los elementos de una nostalgia pre concebida trabajaban a destajo. Durante esas horas el imperio del mundo se había convertido en un paisaje de la ciudad de Río. Y así, el martes 15, entraron en Río.

Buenos viajeros de la ciudad, que a la hora de entrar en la ciudad y en un ciclo de aviones jugaba al mismo con los resacaños y el alcoholizado de los músicos. El sábado también el Pan de Azúcar, y ni uno solo de los pasajeros que ha proyectado el cielo. Río. Como el mundo le ha por fallaba a la cita. En bello, Río

Hay algunas noticias que incluso parecen variaciones de la misma recogidas por diferentes medios. Como se puede leer en la mayoría de ellas, la acogida política de los emigrantes bautizados como “comunistas” (bajo ese calificativo parece estar resumida cualquier disidencia política) parecía preocupar a la prensa española en cuanto que muchas de las crónicas redundan precisamente sobre la misma idea: la incapacidad de este colectivo a continuar con el enfrentamiento o el rechazo a los Coros y Danzas a partir de la emoción nacional que se habría movido al verlas. La “patria chica”, el “terruño”, llamaba al corazón, según las crónicas, y donde sobaban los enfrentamientos políticos hablaba “el corazón”. Ese era precisamente el objetivo último de los Coros y Danzas según la propia Pilar Primo de Rivera usando las palabras de José Antonio: “Que todos los pueblos de España, por diversos que sean, se sientan armonizados en una irrevocable unidad de destino” (citado en Primo de Rivera, [s.f.]: 71). O en palabras de la misma Pilar: “Porque la música une a los más distantes” (*Ibíd.*: 229). No hay frase que lo resuma mejor siendo tan breve. No solo la unión de los pueblos dentro del propio territorio español, sino que incluso se pretendía el mérito del acercamiento político, del perdón, de la reconciliación con aquel triste pasado español que habían establecido los “rojos” y “comunistas”. Las noticias se jactan precisamente de ese mensaje: el mensaje de la paz llevado más allá del océano, mensaje que queda totalmente establecido en el argumento de la película *Ronda Española* que mitificaba en filme aquellas experiencias del reencuentro entre una España y la otra. La verdad en la década de los cuarenta fue sin duda otra, años en los que la cara más amarga de la represión política destrozaba la moral de gran parte del país. Pasado el año 1945, perdida la guerra en Europa, había que mostrar otro talante, otra cara, y ese fue el destino universal reservado a aquellas más de cien mujeres del *Monte Albertia*, sabiéndolo ellas o no, importándole a ellas o no. Y las crónicas recogidas en estas páginas dan cuenta de ello, de esa reconciliación posibilitada por la presencia de aquellas muchachas que acercaban “la Patria”, y lo que es más importante, la hacían sentir, en aquellos corazones que se había alejado de ella. ¿Dónde queda ahí la resistencia? Según las crónicas, vencida. Y consideramos que esto es de una enorme importancia simbólica, como veremos en el siguiente subepígrafe, porque incluso la reconciliación se presenta como una batalla, como una guerra, en la que de nuevo vuelven a darse dos bandos de los cuales el uno, vuelve a vencer (bailando y cantando) y el otro vuelve a perder, y a este segundo se le niega, a través de la crónica, el derecho al rechazo ya que lo que se narra es la rendición del espíritu político ante aquel mensaje patriótico de sonrisas, bailes, cantos y acentos.

Pero no solo los medios españoles se hicieron eco de la noticia del *Monte Albertia*. Los argentinos también concedieron un lugar de honor a los Coros y Danzas en el marco de su prensa oficial. Al menos tres periódicos argentinos recogieron noticias, crónicas y fotografías de la presencia de los mencionados como “Coros y Danzas de España”. Fueron el Diario Clarín, La Nación y Noticias Gráficas. La presencia de noticias relativas a los Coros y Danzas fue abundante, mucho más que en la prensa española. El discurso que subyace en las noticias es prácticamente el mismo que en el caso de las crónicas españolas. Por un lado se recoge en numerosas ocasiones el éxito de público del que disfrutaron los grupos, la gran acogida popular y diplomática que tuvieron, y el mensaje emocionado que movieron en aquellos y aquellas españoles emigrados que vieron evocados sus “terruños” a través de sus danzas. Por otra parte, se observa también un lenguaje en términos machistas que repiten una y otra vez adjetivos calificativos como “bonitas”, “hermosas”, “saladas”, “lindas”, “bellas”, “dicharacheras”, “graciosas”. Las noticias se fueron publicando en la prensa entre los días 11 de mayo de 1948 y el 20 de mayo del mismo año, concentrándose especialmente en los primeros días de su estancia en Argentina. No difieren mucho los discursos y argumentos entre la prensa española y la argentina: un tono entre oficialista y emotivo en el que no parece recogerse ningún ejemplo de disturbio. Quizá de los tres periódicos, el más opositor al peronismo fuese La Nación pero en relación a los Coros y Danzas, el discurso no difiere de los demás.

No es posible por ahora consultar digitalizada la hemeroteca de esa prensa en ese año por lo que la consulta de los mismos se presentó complicada. Hemos podido acceder a esa información poniéndonos en contacto vía e-mail con particulares residentes en Buenos Aires que nos han proporcionado un registro fotográfico abundante de muchas de las noticias de las que hablamos pero resulta complicado utilizarlas en la presente investigación por dos razones: por un lado, la calidad de las fotografías no es buena en muchos casos, lo justo para poder leer con dificultad y, en segundo lugar, por la dificultad que nos surge a la hora de citar con exactitud y rigor la procedencia de cada una de esas noticias ya que en muchos de los materiales visuales que han llegado hasta nosotros no figura la paginación ni, en muchos casos, la referencia exacta del diario. Podemos saber de qué diarios son en cada caso, más por la estética de la edición que por cualquier otra cosa. Por esta razón, existe un material de prensa argentina de la que disponemos y que, nos proporciona valiosa información pero que no podríamos citar con rigor. Sin duda

alguna se trató de un material muy valioso a nivel informativo para poder desarrollar un estudio comparado entre la presa española y la argentina y nuestro agradecimiento a las personas que nos lo han proporcionado es inmensa, más allá de que no podamos utilizarla como documentación.

Además, estamos profundamente agradecidos al personal del Diario Clarín de Argentina ya que después de ponernos en contacto con ellos y de una forma irregular, nos han hecho el favor de enviarnos fotos de la prensa de los días 11 y 12 de mayo de 1948 cuando en condiciones normales la única posibilidad de consulta es de manera presencial. Estamos profundamente agradecidos por ello a Laura N. Braga, responsable de la hemeroteca del Diario Clarín. Ella misma ha sido la que nos ha proporcionado los siguientes recortes.



11 de mayo de 1948. *Clarín*: 1

Miércoles 12 de mayo de 1948

Indieron los Porteños su Homenaje a las 150 Bellas

Las 150 bellas de Buenos Aires, que en estos días de fiesta al calor de la primavera, se congregaron en las Pistas del Trabajo, para presentar una gran muestra de su belleza, que en el mundo de la cultura, se ha convertido en un espectáculo de gran interés, se ha convertido en un espectáculo de gran interés, se ha convertido en un espectáculo de gran interés...



La Sra. María Matos con uno de sus compañeros de baile en el momento de la presentación de su grupo...

NOMINA DE LAS INTEGRANTES DEL GRUPO COROS Y DANZAS DE ESPAÑA

Para resolver el problema de la representación de España en el concurso de belleza, se ha formado un grupo de coros y danzas, integrado por las siguientes integrantes...

El Domingo se trasladará a Santiago del Estero la Sra. María Eva Duarte de Perón

SERA OBJETO DE DIVERSOS AGASAJOS LA ESPOSA DEL PRIMER MAGISTRADO

Con motivo del día, que realizará la esposa del primer magistrado de la provincia de Santiago del Estero, se han preparado en esta zona una gran recepción a la señora de Perón. Como se recordará, la esposa del presidente de la República acompañará en su retiro a la provincia...

Desde Junio se hará de Mañana el Sorteo de la Lotería Nacional

La administración de la Lotería Nacional, que se ha establecido en la ciudad de Buenos Aires, ha anunciado que a partir del mes de junio se realizará el sorteo de la Lotería Nacional...

El Viaje de la Sra. de Perón

La señora de Perón, que se ha trasladado a Santiago del Estero, se ha convertido en un espectáculo de gran interés, se ha convertido en un espectáculo de gran interés...

DE AYER A HOY

La industria de combustibles en Argentina ha experimentado un crecimiento significativo en los últimos años. En 1947, la producción de combustibles alcanzó los 651 millones de litros, frente a los 522 millones de 1946. Este crecimiento se debe a la inversión en nuevas plantas y a la mejora de los procesos de refinación.

Batalla del Combustible

La batalla del combustible es una lucha constante entre la demanda y la oferta. En Argentina, la demanda de combustibles es muy alta, pero la oferta es limitada. Esto se debe a la falta de inversión en la industria petrolera y a la dependencia de las importaciones.

LA BATALLA DEL COMBUSTIBLE

Este plan de guerra, que se ha elaborado para la industria de combustibles, tiene como objetivo aumentar la producción y reducir los costos. Se han establecido metas claras para cada año, y se han asignado recursos suficientes para su cumplimiento.

CLARIN 7.4.31. 5851 Un Diario que se Empezó a Leer en la Calle y se Termina en el Hogar Jueves 13 de mayo de 1948 Pág. 11

Hoy La Plata se Viste de Fiesta: Debuta el Conjunto de Coros y Danzas

Su Paso por las Calles porteñas Deja una Estela de Gracia... y de Piropos

Esta noche la ciudad de La Plata vivirá su fiesta española. Fiesta que se realizará en la capital del primer Estado argentino para el Distrito de Buenos Aires: Iruya, reír, mirar y vencer. Que sea una fiesta de los chicos victoriosos, patrimonio y vencer. Que sea una fiesta de los chicos victoriosos, patrimonio y vencer. Que sea una fiesta de los chicos victoriosos, patrimonio y vencer.

Alfons me chilla. Es decir, que me vuelve loco. —¡Ah! ¿Y piensa hacerse de algún novio? —Nada de novios. Con la novedad que somos las españolas, con los guapos que son los argentinos. Pero vamos a estar aquí solo 25 días y lo queremos vivir con el corazón destrozado.

A Propósito de Piropos

Maria de los Santos es una de las muchachas "chicas" que integran la compañía. Muchacha alta, bonita, de ojos azules, de nariz recta, de boca sonriente. Ella es la que dice: "¡Buenos días!" y le dice a los chicos que la rodean: "¡Buenos días!" y le dice a los chicos que la rodean: "¡Buenos días!" y le dice a los chicos que la rodean: "¡Buenos días!"

Esta Noche, ¡Debut!

A las 17 de hoy, partirá el "Monte Albarrán" en su cuarta gira por las ciudades de Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy, San Juan, San Luis, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego, y volverá a Buenos Aires.

La gran fiesta contará con el auspicio general de toda la sociedad platense que se prepara a brindar a las bellas muchachas una recepción clamorosa y a colmar el teatro donde harán su presentación. La fiesta se iniciará con la ejecución de los himnos nacionales argentino y español. La orquesta dirigida por el maestro Juan María de Ariza, los señores de la compañía de Buenos Aires, y los señores de la compañía de Buenos Aires, y los señores de la compañía de Buenos Aires.

Ayer en la Intendencia

A las 18 de ayer, el intendente municipal de Buenos Aires, doctor Emilio P. Riquelme, recibió a los señores de la compañía de Buenos Aires, y los señores de la compañía de Buenos Aires, y los señores de la compañía de Buenos Aires.

Al CALON de la cordialidad porteña, las niñas españolas ofrecen su canto al calor que genera el vino en la recepción ofrecida ayer por el intendente municipal a las bellas hispanas.

FUE DETENIDA UNA BANDA QUE SE DEDICABA AL ROBO DE AUTOMOVILES

PERSONAL de la sección Robos y Hurtos ha llevado a cabo después de varias diligencias la individualización y detención de Walter Juan Iglesias, argentino de 31 años, chef, autor de robos de autos, quien en compañía con los hijos de Daniel Porroch, al que despojaron de un automóvil, hecho en el que participó también la sociedad de Iglesias, Juan María Iglesias, argentino, de 25 años, la cual, además, ofrecía gratificación.

Para Robarlo, Lesionaron a un Guardia de Tronía

En la comisaría del Comandante Bernal, Juan María Iglesias, de 31 años, guarda de la Compañía de Transportes, fue detenido por el robo de un automóvil, el cual fue robado en la ciudad de Buenos Aires, el día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires, el día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires.

Visitaron a la Señora de Perón Numerosos Delegados Gremiales

En la mañana de ayer la señora de Perón, como le dicen habitualmente, recibió a los delegados de los gremios de la Compañía de Transportes, los señores de la Compañía de Transportes, los señores de la Compañía de Transportes, los señores de la Compañía de Transportes, los señores de la Compañía de Transportes.

Fue Detenido al Huir con una Cartera Robada

En la comisaría de la calle Liza y Camacho, Roberto David Gil, argentino de 18 años, arrojado la cartera en cuyo interior había la suma de 16 pesos a favor de la Compañía de Transportes, el día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires.

Manana por la Tarde Realizará una Reunión Especial el Sonado

En la noche anterior, ayer, a las 20.30, se realizó una reunión especial del Sonado, en la cual se discutió la situación de la ciudad de Buenos Aires, y se discutió la situación de la ciudad de Buenos Aires, y se discutió la situación de la ciudad de Buenos Aires.

No Regresó el Dr. Quijano

La sesión que ayer estuvo el Dr. Quijano, como informamos, en el que participó el Dr. Quijano, como informamos, en el que participó el Dr. Quijano, como informamos, en el que participó el Dr. Quijano, como informamos.

Cayó Bajo el Camión en que Viajaba: Murió

En la mañana de ayer, a las 10.30, se produjo un grave accidente de tránsito. Un camión, al intentar dar vuelta a la izquierda, chocó contra un automóvil, el cual se encontraba en la ciudad de Buenos Aires, el día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires.

Le Robaron el Automóvil que Valió en \$ 13.000

Juan María Iglesias, argentino de 31 años, denunció en la comisaría 114, que en la noche del día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires, el día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires.

A SOLA FIRMA Modelos 1947 ONDA CORTA y LARGA

Regione 12, con el número 12, en la ciudad de Buenos Aires, el día 11 de mayo, cuando se encontraba en la ciudad de Buenos Aires.

DE AYER A HOY Industrias Consumidoras Dibujos de Lucio Lucero

Todas las industrias, sin excepción, elevan considerablemente su consumo de energía eléctrica durante los años de guerra. Basta las cifras de algunas de ellas, abastecidas por la compañía que nos sirve de ejemplo, para medir la importancia del aumento.

La mayor elevación corresponde a la industria textil y sus manufacturas. Pasa de un consumo de 77.984.000 kWh. en 1939 a 147.988.000 kWh. en 1944. Se trata de un aumento de 70 millones de kWh., es decir del 89,5%. Pero esta proporción ha sido superada.

El rubro industrial "Productos alimenticios y lácteos" pasó de 74.358.000 kWh. a 142.430.000 del año 1939 a 1944, con un aumento de 68.000.000 de kWh., que representan el 91,5%. La industria eléctrica debió superarse para abastecer este aumento.

En los aumentos relativos, los más importantes fueron registrados por "Productos químicos", con 170,6% más de consumo y "Piedras, tierras, vidrios y cerámicas" con 113,3% más, provocado por la fabricación de envases de vidrio para reemplazar la bota.

Para suministrar esos aumentos, las instalaciones de una sola compañía se ampliaron en más de 160.000 caballos de vapor. Ese aumento de potencia fue un aporte decisivo en el magnífico esfuerzo realizado por las industrias. Sin él, no hubiera sido posible.

8.3. “La mujer es el mensaje”⁹²

El viaje del *Monte Albertia* tuvo un espacio trascendental en el seno de la Sección Femenina y de España en general. Más allá de que las mujeres que iban a bailar a América lo hicieran con una intención política consciente o no, desempeñaron un papel de enorme importancia y que está íntimamente relacionada con la mirada de género del franquismo, con una clara intención política de amabilizar o lavar de cara, con las necesidades diplomáticas del régimen, con las dificultades de gestión con la emigración española por causas políticas y abrió una etapa en los Coros y Danzas que se mantendría durante toda la vida de la organización. El viaje a Argentina del año 1948 fue el primero de muchos viajes de larga distancia con clara intención diplomática. Esa intención nunca fue ocultada. Fue parte de la estrategia que la Sección Femenina desarrolló para convencer a las mujeres de cuál era su papel trascendental en el nuevo proyecto de España. Tanto Pilar Primo de Rivera como las jerarquías de la Sección Femenina encargadas del viaje, manifestaron siempre de forma pública la importante labor y el trascendental mensaje que las chicas llevaban más allá de la “patria” y lo importante que era tal mensaje en el devenir pacificador de España. “La mujer era el mensaje” o la “mujer trasladaba el mensaje” pero no simplemente con ir y bailar, sino con ser. Las crónicas de prensa, la crónica de Rafael García Serrano, la noticia de NO-DO, los discursos de Pilar Primo de Rivera dejan ver como el verdadero mérito y el verdadero mensaje de los Coros y Danzas no era “estar”, sino en si mismo “ser”. Se presenta como una cuestión de esencialidad ya que la mujer de los Coros y Danzas “siendo”, pacifica, dialoga, educa, enamora, conquista, emociona, convence y logra “la magia” de la rendición de aquellos (principalmente hombres) que algún día se perdieron.

Lo que ya no es tan visible, es cómo fue aquel viaje exactamente y qué detalles micro que pasaron en él desvelan los mensajes que había detrás, las relaciones de poder que operaban, el ejercicio de las corporeidades a través de la música, la transformación de la cultura musical en beneficio de intereses de la propia organización, de intereses políticos y de intereses de género. Por estas cuestiones, era para nosotros de enorme trascendencia poder encontrar vivas a mujeres (u hombres, a pesar de que los únicos que viajaron eran los músicos) que participaran de aquella experiencia y reconstruir a través de su propia

⁹² Citando las palabras de Pilar Amador Carretero. (Amador Carretero, 2003)

experiencia el viaje a América. Son numerosas las mujeres de Coros y Danzas que en diversas ocasiones viajaron con la agrupación a algún punto del mundo a bailar. La misma Juana Ferreiro lo había hecho en la década de los 50 a otros lugares del mundo, pero no había participado del viaje del *Monte Albertia*. Por aportar qué recursos metodológicos se pusieron en marcha en la localización de pasajeras del *Monte Albertia*, decir que los Apéndices del libro de Rafael García Serrano, *Bailando hasta la Cruz del Sur*, fueron esenciales para saber a quién buscar ya que en ellos figuran todas las listas de pasajeras que viajaron con los Coros y Danzas en cada uno de los viajes con el paso de los años. El “Apéndice” recoge cada una de las participantes organizadas por grupos de zona y por viajes. Son las listas de pasaje y fueron de tremenda utilidad porque además de los nombres completos de cada una, proporciona información de su lugar de procedencia. Es decir que, por ejemplo en el caso del viaje de 1948 se desplazaron a América dos grupos gallegos, el de Coruña y el de Vigo por lo que las mujeres que se presentan en cada uno de los grupos tendrían que ser de Coruña y Vigo o de zonas muy próximas al centro urbano. El resto del trabajo en la localización ya fue fácil. En primer lugar se buscaron cada uno de los nombres en la guía telefónica o se comprobó en el Registro Civil de cada una de las ciudades de origen los datos que existían de ellas. La mayoría de ellas no viven ya. Teniendo en cuenta que en el año 1948 tendrían casi todas una media de edad que rondaba entre los 20 o 30 años, alcanzarían los 90 años en la actualidad. Pero aún así, hemos podido localizar a algunas de ellas vivas y con la memoria prácticamente intacta. Siguiendo a estas personas, encontramos a una mujer a la que llamaremos Antonia Carredano, prodigio de memoria, vitalidad y carácter. Antonia viajó a Buenos Aires en el *Monte Albertia* como parte del grupo de Coros y Danzas de Coruña. Tenía por aquel entonces 21 años y recuerda aquella experiencia con una claridad extraordinaria. Su vínculo con la Sección Femenina venía de atrás, como el de casi todas sus compañeras según ella misma informaba, y se mantuvo toda la vida asumiendo diferentes cargos en la misma. Con la disolución de la agrupación continuó manteniendo una vida extremadamente activa en la vida social de A Coruña, ciudad en la que sigue residiendo, e incluso llegó a desempeñar funciones municipales de gran relevancia. Antonia nos ayudó a vivir en primera persona todo el proceso del viaje, desde el viaje a Cádiz con sus compañeras para embarcar en el *Monte Albertia*, la travesía, la llegada, la recepción de Evita, las visitas en Argentina, las actuaciones en los teatros, los ensayos, el repertorio de su grupo, los conflictos que se dieron, y la travesía y la vuelta a casa cuatro meses después.

Su condición de mujer soltera, de fuerte carácter y vinculada a la Sección Femenina, incluso con cargos, la convierte en una mujer atípica a los roles de la femineidad promocionados como adecuados al grueso de la población femenina española pero esas características la constituyen como una mujer modelo de la Sección Femenina. Su estilo de vida y su recorrido dista mucho de los discursos que se reservaban a la “mujer común”, mujer, madre y esposa. Ella fue una mujer notable, visible, pública, incluso con poder municipal y aún sigue siéndolo a pesar de sus largos años. Su discurso al respecto del viaje es bastante oficialista sin embargo ante preguntas sobre la cotidianidad del viaje, se filtraba información que ha de ser interpretada de manera densa ya que es profundamente significativa.

Antonia recordaba como muchas de las chicas que fueron con ellas tuvieron que pedir permiso en su casa para poder viajar. A algunas se lo dieron, a otras no y quedaron en tierra. Ella no se encontró con esa dificultad. El único trámite que tuvo que gestionar fue en su puesto de trabajo. Para poder ir a América solicitó a sus superiores un permiso de unos meses sin sueldo y con algo de dinero de la familia pudo afrontar los gastos, pocos según ella, que se desprendían del viaje. El trámite de los permisos no fue tan satisfactorio en otros casos, por ejemplo en el caso de Virginia Míguez la que consta como una de las pasajeras del grupo de Vigo y sin embargo nos informaba de que no había sido así, que ella efectivamente por aquellos años formaba parte del cuerpo de baile del grupo de Vigo pero sin embargo no la habían dejado ir.

No, yo no fui. A mi no me dejaron en mi casa. Tenían miedo de que pasara algo. Fui a otros. Fui al de Los Ángeles porque claro, ya cuando mis padres vieron que en no había pasado nada y que los viajes a América habían ido bien, pues ya me dejaron ir a ese. Pero ya fue distinto. A Los Ángeles ya fuimos en avión y pasamos menos tiempo que las que fueron a América⁹³

Parece claro que un viaje en barco a América de cuatro meses de duración, sin que las acompañara ningún familiar, se salía notablemente de la norma de la vida de la mayor parte de las mujeres españolas de la época. Algunas de ellas lograron el permiso paterno (o materno en caso de viudez) debido al hecho de tener familiares relativamente próximos en Argentina a causa de la emigración. Para las que se encontraban en estos casos, el viaje

⁹³ Virginia Míguez. En conversación telefónica (17/02/2016)

también era una disculpa para reencontrarse o conocer a familiares, oportunidad que no hubiera sido sencilla de otro modo. Algunas de ellas, pocas, incluso pudieron alojarse un día o dos, con permiso de las Jefas de Grupo y de las Delegadas que las acompañaban, en casa de algún familiar pero había que justificar el vínculo para tales encuentros. Otras disfrutaron de algo de tiempo libre con esos familiares pero alojándose en el barco con todas las demás.

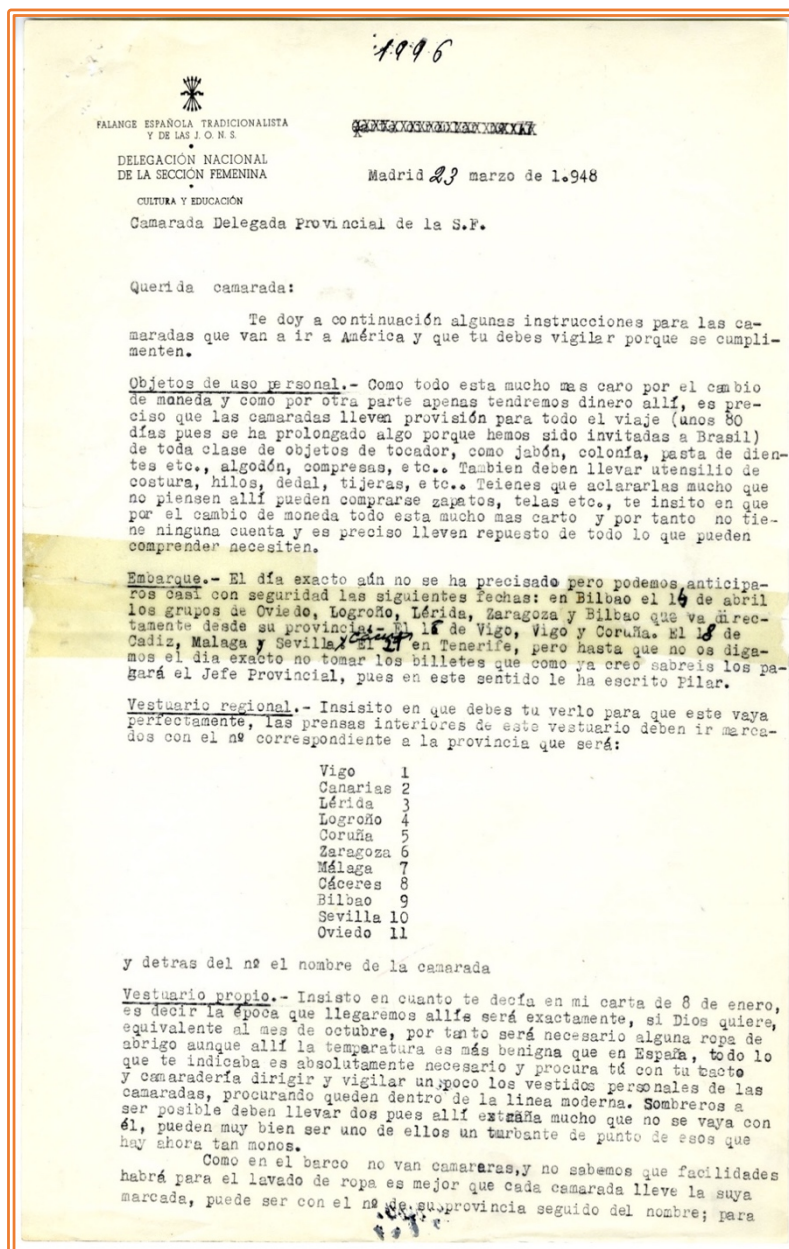
Aquellas que, por unas razones o por otras pudieron ir, se embarcaron en una aventura que no olvidarían nunca. Los grupos que, como los gallegos, tuvieron que hacer el desplazamiento a Cádiz lo hicieron en autobús o en tren. Al llegar a Cádiz embarcaron en el *Monte Albertia*, cada grupo con una responsable de grupo y todas al frente de Eulalia Ridruejo y María Josefa Hernández Sampelayo. Allí recibieron las palabras del discurso de Pilar Primo de Rivera el día 17 de abril del 1948 con aquello de: “Tan importante es la misión que lleváis. De recuperar para España el interés de los argentinos y de llevar a los españoles que allí viven toda la tradición auténtica de la Patria lejana. Misión en lo universal [...]” (Primo de Rivera, [s.f.]a: 237). La mujer estaba llamada a cumplir una “misión en lo universal”. Extraño a tener en cuenta también sus palabras en su discurso en el II Consejo Nacional de la Sección Femenina celebrado en Segovia en el año 1938 en el que explicaba lo siguiente:

El verdadero deber de las mujeres para con la Patria consiste en formar familias con una base exacta de austeridad y de alegría, en donde se fomente todo lo tradicional, en donde se canten villancicos el día de Navidad alrededor de un Nacimiento y en donde al mismo tiempo haya una generosidad en las acciones; en donde haya comprensión absoluta para las malas cualidades de los demás, y haya, sobre todo, una ausencia completa del chisme, de la pequeñez de espíritu, de las frases a medias palabras, de todas esas cosas que enturbian la vida y la hacen desapacible.

Así, pues, junto con la educación deportiva y universitaria, irá esta otra, que las prepare para que sean el verdadero complemento del hombre. Lo que no haremos nunca es ponerlas en competencia con ellos, porque jamás llegarán a igualarlos, y en cambio pierden toda la elegancia y toda la gracia indispensable para la convivencia. (*Ibid*:16).

El acto de servicio de la mujer de los Coros y Danzas era el de hacer de embajada política y de pacificadora simbólica pero las normas del barco estaban claras. Se establecían en documentos internos de la propia organización para que todas las Jefas de

grupo estuvieran bien al tanto y velaran por su cumplimiento. Aparecen claramente recogidas en un documento localizado en los documentos de Coros y Danzas que se encuentran en el AGA⁹⁴ en el que se pone de manifiesto como la misión sería universal y ellas serían mujeres, pero los temores asociados a los cuerpos femeninos y la disciplina a la que eran sometidos dejaba ver con claridad meridiana como la música, en este caso el folclore, se utilizaba de forma directa y sin tapujos en el ejercicio de poder.



⁹⁴ Localización: AGA [ID (03) 51.23 CAJA 60 (Grupo 7 N°1); 23/27.704-28.302

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

- 3 -



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACIÓN NACIONAL
DE LA SECCIÓN FEMENINA

CULTURA Y EDUCACIÓN

esto debeis tambien contar con llevar jabón de lavar por si tenemos nosotras mismas que hacerlo.

Para otras prendas higienicas el parrafo c) de Organización nº 13, ampliación Personal folleto verde que dice: "Estar totalmente prohibidos

Alojamientos en Buenos Aires.- Será en el barco cosa que tal vez resulte a un poco incomodo pero como te digo al principio antes de salir deben contar con que este viaje no es de recreo sino un acto de servicio, esto debe estar siempre grabado en el entendimiento de cada camarada pues así todo será mas llevadero. Bajo ningún pretexto ni con ninguna autorización estará permitido a las camaradas alojarse fuera del barco ni aunque tengan allí familia.

Jefes de expedición.- Para todo el viaje será la Jefe la camarada Laly Ridruejo y como auxiliares suyas las tres Regidoras Central más la Jefe del Departamento de Música y las dos Delegadas que por sorteo les ha correspondido ir en el barco. Será la Jefe de ida en el barco la camarada Laly Ridruejo y subjefe la camarada Maruja Sampelayo y como auxiliares la Jefe del Departamento de Música y las dos Delegadas Provinciales. Al regreso serán de Jefe Lula de Lara y de Subjefe Vicky Eiroa.

Dentro del barco.- Quedarán divididas las provincias por sus respectivos grupos con una Jefe y una Auxiliar.

En Argentina.- Una vez llegados a Buenos Aires la expedición se dividirá en cuatro grupos, subdivididos en la siguiente forma:

| | | |
|---------------------|------------|-------|
| Ma Asunción Bartos | (Zaragoza | 11 |
| | (Logroño | 12 |
| | (Oviedo | 8 |
| | | ----- |
| | | 31 |
| Mercedes Larrazabal | (Bilbao | 8 |
| | (Cáceres | 12 |
| | (Lérida | 12 |
| | | ----- |
| | | 32 |
| Pilar del Río | (Vigo | 16 |
| | (| |
| | (Canarias | 14 |
| | | ----- |
| | | 30 |
| Ma Antonia Gancedo | (Málaga | 10 |
| | (Sevilla | 8 |
| | (Coruña | 12 |
| | | ----- |
| | | 30 |

Estos cuatro grupos se mantendrán para viajes de Buenos Aires a Chile y otros que puedan realizarse, visitas a centros oficiales, autobuses para trasladarse a la ciudad, etc.. Dentro del barco y para las salidas aisladas se conservará la división del barco, esto es la de cada provincia Jefe y Subjefe. Estará absolutamente prohibido que las camaradas salgan en grupos

+ X +



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACIÓN NACIONAL
DE LA SECCIÓN FEMENINA

CULTURA Y EDUCACIÓN

inferiores a 3 o 5 camaradas y no se separarán tampoco bajo ningún pretexto, serán responsable de esto las Jefes y Subjefes de cada grupo y las que contravengan estas ordenes serán sancionadas.

Equipajes.- El equipaje deberá ir todo perfectamente rotulado con las etiquetas que para dicho fin os enviamos, que si fuese ~~posible~~ sería mejor fuesen en tarjetero pues se estropearían menos. Debeis procurar lleve cada camarada un maletín pequeño para los viajes cortos que se puedan organizar.

Viveres.- Sería conveniente que cada grupo llevase varias cajas de galletas que podeis abonar de lo que os dé el Jefe; esto no es porque la comida sea insuficiente, que sabemos esta muy bien, sino por las meriendas que tendrán que hacer por su cuenta y así les saldrá más barato y para los desayunos que suelen ser más flojos, así aparte quieren llevar algo pueden hacerlo pero no creo sea necesario.

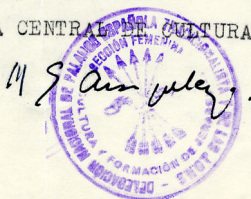
Misa y oraciones.- En el viaje a la Argentina vendrá con nosotros el Padre Justo Pérez de Urbel que celebrará la Misa, ésta será voluntaria los días laborables no así los domingos y días festivos, las oraciones que se harán mas tarde serán obligatorias así como al acto de izar y arriar banderas.

Importante.- Ante todo lo mas importante es que hables con las camaradas y les digas que el viaje a América no es una excursión de recreo, esto debe quedar bien grabado y perfectamente claro en cada camarada. El viaje a América es un acto de servicio que la Falange pide a las camaradas que estan encuadradas en danzas y que por tanto debe ser realizado con el espíritu de servicio y sacrificio que las condiciones de falangistas exigen, pero además es preciso sepan y comprendan la importancia de este servicio que por ser hacia fuera requiere cien veces más espíritu, cien veces más disciplina y cien veces mas cuidado, no ya en la actuación artistica de cada grupo, sino en la conducta individual de cada camarada. En este viaje a América nos cabe la responsabilidad y el honor de dar a conocer al mundo hispano-americano la inmensa riqueza de nuestro folklore por el que se sentirán más unidos a España, el que esto sea la Sección Femenina quien lo realice debe animarnos y compensarnos de todos los sacrificios que tengamos que realizar, porque será tal vez preciso sacrificar el bienestar personal al común y más que nunca es absolutamente necesario que este viaje se entienda con entendimiento falangista.

Una vez esta carta en tu poder reunirás a todas las camaradas que van a realizar el viaje a América y se la leeras para que todas queden bien enteradas.

Un cordial saludo Nacional-Sindicalista de tu camarada

LA REGIDORA CENTRAL DE CULTURA



Firmado: Ma Josefa Sampelayo.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Como se indica en la última página, “las que contravengan estas órdenes serán sancionadas”. Bajo esa amenaza final quedaban expuestas las normas de vestimenta, las de alojamiento, las de higiene. Normas que afectaban al comportamiento corporal más íntimo, secuestrando los comportamientos y los hábitos de las prácticas más cotidianas. Pero además, el régimen de lo habitual también se extendía al comportamiento de la travesía en misas, oraciones, ensayos, desayunos, comidas colectivas, limpieza de los camarotes, y en la recurrente necesidad de “sacrificio”, “honor”, “responsabilidad” o “conducta”.

El poder se apropiaba de los cuerpos, en palabras de Pierre Bourdieu: “El cuerpo cree en lo que juega: llora cuando mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado, *actúa* el pasado, anulado así en tanto que tal lo revive” (Bourdieu, 1991: 134-135).

Antonia recordaba en nuestra conversación con ella todas aquellas dinámicas de la cotidianidad. No le daba especial relevancia, normalizaba como parte de la educación básica de una mujer dejar arreglado su camarote, ocuparse de sus “mudas” o ir a misa obligatoria los domingos. Recordaba que de tantas que eran tenían que hacer dos turnos diferentes de desayunos, comidas y cenas, recordaba la vida cotidiana en la cubierta del barco ensayando los bailes, ensayando los cantos que cantaban todas juntas, la vida deportiva, el ocio, o los momentos en los que buscaba la soledad en la punta más avanzada de la proa para ver como rompía el Atlántico en el navío. No recordaba, sin embargo, que existiesen normas explícitas de comportamiento o no recordaba, al menos, que fueran ellas las que tuvieran las indicaciones oportunas. Reconocía sin embargo que era probable que las jefas de expedición sí tuvieran indicaciones explícitas de cómo proceder en relación a las normas, pero no recordaba que se hubiera dado ninguna dificultad ni conflicto en el barco en relación al cumplimiento de las mismas. Pero esta falta de necesidad a la hora de recordar las normas de comportamiento o de protocolo tenía más que ver con la educación de las muchachas en el seno de familias, la mayoría de ellas acomodadas. Juana Ferreiro recordando su viaje a Oriente Medio en el año 1950 lo explicaba de la siguiente manera.

*No era necesario que nos dijeran nada. Todas sabíamos bien cómo comportarnos en sociedad porque todas éramos de buenas familias y teníamos una educación bien refinada*⁹⁵.

Cuando Antonia Carredano nos hablaba de la procedencia social de cada una de las muchachas que formaban el grupo de A Coruña reforzaba el argumento de Juana con claridad.

*Todas eran chicas de familias de la clase media profesional de La Coruña y eso. Todas eran chicas bien colocadas sí pero no creas, no había ninguna que viviera de rentas... tendrían su dinerito pero sólo había una a la que podríamos llamar “la rica” pero también trabajaba. Ninguna fue ama de casa, ni “esposa de”, todas desempeñaron una actividad laboral, unas en la Sección Femenina, otras como yo en la Diputación. Y venían de familias de profesionales de la clase media. Una era de padre militar, otra era hija de un “cubano rico” que era español y se fuera a Cuba y volviera con dinerito; había hecho dinero en Cuba y vivían aquí estupendamente. Y después otra que era de una familia que tenía uno de los hoteles más conocidos aquí de La Coruña, y otra era de una familia muy conocida en la ciudad que estaba relacionada con negocios de puerto y cosas por el estilo, de actividades relacionadas con el mundo portuario. Y otra que era de una familia más sencilla, pero no me acuerdo ahora pero vamos... pero bien, se había casado bien. Y luego había otras dos que también bien porque el padre era juez de la Audiencia o fiscal o algo por el estilo....sí yo creo que llegó a ser fiscal de la Audiencia. Era un buen puesto profesional. Yo era huerfanita de padre; mi padre era del Banco de España, técnico del Banco de España. Y mi madre no trabajó fuera de casa, trabajó mucho en casa, pero fuera no. Pero mi madre había hecho magisterio porque ya en casa de mis abuelos las hijas las hizo estudiar a todas, lo que pasa es que luego no ejerció nunca porque se casó ya pronto y en ese momento, cuando se casó mi madre, pues si te casabas pues ya normalmente no ejercías*⁹⁶

Hijas “bien” colocadas de familias “bien” colocadas que por aquel momento tenían una media de edad entre los 20 y los 30. Mujeres ya que sabían bien cómo comportarse en lo social más allá de que las normas fuesen o no explícitas, que lo eran por si acaso. Mujeres de la Sección Femenina que sabían hasta donde ser femeninas pero que su vez guardaban pocas similitudes con los modelos de vida y de género reservados a la mujer española “común” de la época. Mujeres que sabían cómo andar, cómo mirar, cómo vestirse, cómo

⁹⁵ C.p. Juana Ferreiros en Santiago de Compostela (22/10/2010)

⁹⁶ C.p. Antonia Carredano en A Coruña (19/02/2016)

comer en una mesa, cuándo hablar pero también cuándo callar y, sin embargo, todas ellas, según el testimonio de Antonia, mujeres trabajadoras cuya mayoría además no llegaron a casarse cuando el objetivo último para la mujer en el franquismo era precisamente ser madre y esposa. Las mujeres de los Coros y Danzas no se correspondían del todo con el rol de género ni con la corporeidad que el franquismo promocionaba, desde la misma Sección Femenina, para el grueso de la población femenina. Pero la iconografía utilizada por los Coros y Danzas a través de los cuerpos vestidos con los trajes folclóricos se basaba en mostrar a mujeres jóvenes, hermosas, alegres, sumisas, cuidadosas, educadas, fervorosas, y depositarias de la tradición musical de España y cada una de sus “regiones”. Así mismo es como aparecen retratadas las mujeres de los Coros y Danzas en la película de Ladislao Vajda del año 1951 *Ronda Española* cuyo guion había sido escrito por José María Sánchez Silva y por el mismo Rafael García Serrano. El contenido y mensaje de la película aparece recogido por Pilar Amador Carretero en el texto que ya se ha mencionado en el que explica lo siguiente:

En efecto, tomando el filme como materia de estudio, observamos que, respecto a las mujeres de los Coros y Danzas, la imagen cinematográfica nos propone un mensaje en dos sentidos: mensaje de las mujeres *en sí mismas*; mensaje *de la actividad* que se les encomienda. Ambos están íntimamente imbricados en una relación imposible de separar. En el *mensaje en sí misma* (mujer-mensaje) se propone a las mujeres como “modelo”, cosa que se descubre en el atractivo femenino, en la forma de vivir, moverse, pensar y crear. Modelo que es aplicable también a las restantes mujeres españolas. (Amador, 2003: 109)

Sin embargo, la realidad de las mujeres que participaban de la empresa del *Monte Albertia*, como pone de manifiesto el recorrido vital de Antonia o de aquellas que viajaban con ella que no parecía que se ajustaran demasiado a aquellos modelos que iconográficamente representaron bailando en los teatros americanos o que aparecen retratados en el *Ronda Española*. Para empezar, los cuerpos de las mujeres eran cuerpos extraños, formados físicamente, fuertes, atléticos incluso, cualidad nada pretendida para una mujer por masculina. Para seguir, el nivel de independencia de muchas de ellas, con respecto a una figura masculina, era más que evidente y se manifiesta en el hecho de que muchas de ellas nunca llegaron a casarse. Vidas, profesiones y cuerpos muy poco normativos así como cargos políticos y sociales de relevancia pública que, a pesar de ser

nominados en su fórmula masculina –por ejemplo “jefe de expedición”– eran desarrollados por mujeres.

El trabajo de Stehrenberger recoge en este párrafo la tesis que también defendemos.

Las integrantes de la sección de Coros y Danzas eran extrañas. Raras, cuya rareza residía, en gran parte, en que traspasaban los límites de la femineidad en numerosos aspectos. Antes de adscribirse a los Coros y Danzas, las bailarinas que he conocido ya se habían dedicado a actividades que se consideraban impropias de una mujer. Todas ellas comenzaron a hacer deporte cuando eran niñas y no habían dejado de hacerlo llegada la pubertad. Habían recibido una formación muy superior, incluso universitaria, a la de la mayoría de las mujeres españolas. Todas ellas destacaron que siempre habían sido bastante andariegas; antes de salir de gira con los Coros y Danzas, ya habían viajado al extranjero para hacer turismo. [...]

Las “extrañas actividades” de las bailarinas no sólo eran extrañas en sí mismas, sino que hacían que sus cuerpos se volvieran también extraños. Un estilo de vida activo y, sobre todo, el deporte se reflejaba en una constitución física mucho más musculosa y atlética que la que, por ejemplo proclamaba el discurso franquista acerca de lo que era “saludable” y “natural” para la “mujer española”. (Stehrenberger, 2012a: 312-313)

¿Femineidades alternativas? La trayectoria vital de Antonia respalda la teoría. Una mujer activa, vital, con iniciativa, independiente, con cargos en su historial que estaban reservados a los hombres. Sin embargo la educación que la misma Sección Femenina proporcionaba a las mujeres en sus diversas formaciones era otra bien distinta. Por ejemplo, en el manual del tercer curso de *Convivencia Social (formación familiar y social)* escrito por Carmen Werner en 1955, editado por la Sección Femenina, establecía cómo debían de ser los comportamientos adecuados de una mujer para casi todo lo cotidiano: cómo comer, cómo andar, cómo hablar, cómo escribir, cómo comportarse con un hombre, etc. Por ejemplo,

La función social de la mujer es, precisamente, la de servir en su hogar en aquellas funciones que el hombre no puede desempeñar porque está en otros menesteres. Así, la mujer es la colaboradora del hombre, al que, por tanto, presta servicio, y en homenaje a esto que debe ser la mujer, y a lo que representa, el hombre adopta esta actitud caballeresca ante ella. (Werner, 1955: 103).

Cualquiera de las mujeres que formaron parte de los Coros y Danzas a las que hemos entrevistado en esta investigación eran también impropias del modelo reservado a las

mujeres españolas. No solo su trayectoria vital sino incluso sus hábitos más cotidianos, su corporeidad más inconsciente: su manera de hablar (además de por supuesto su discurso), de andar, de gestualizar, de mirar, de cruzar las piernas. Pequeños gestos de significación profunda que dejaban entrever como aquellas mujeres no eran del todo “mujeres” según la doctrina franquista.

Ya en el noticiario relativo al viaje a Argentina de NO-DO se puede apreciar, muy a pesar de que el discurso de género que se movía en torno a la visita de las muchachas dejaba de lado el hecho de que, por encima de cualquier otra cosa y como Pilar Primo de Rivera les recordaba en su discurso de despedida, eran mujeres falangistas. El retrato que se hace en el NO-DO busca más poner de manifiesto aquellos roles asociados a lo femenino como eran el del cuidado, la belleza, la finura, la elegancia, la gracia y, sobre todo, el de la pacificación.

El de la reconciliación de las dos Españas, la roja y degenerada frente a la franquista y decente, fue uno de los mensajes simbólicos más potentes que se asociaron al viaje del *Monte Albertia* en el que las mujeres pasaban a convertirse en embajadoras de España por la reconciliación. Por eso precisamente la información que recogen las noticias de la prensa resulta tan sesgada y tendenciosa ya que, a pesar de que a nivel general la acogida de los Coros y Danzas en Argentina fue lo que podríamos llamar “un éxito” lo que ningún medio parece recoger es que efectivamente sí hubo conflictos a la puerta de los teatros como muestra de rechazo a la “singular embajada”. Lo que le lector y lectora recibían a partir de la lectura de los diferentes recortes de prensa de la época, tanto de la española como de la argentina, era que aquel viaje había sido un éxito rotundo, tanto institucional como popular –lo que era simbólicamente mucho más importante para la España del 1948– y que si en Argentina había “rojos” y/o “comunistas” –existencia que la prensa no pretendía esconder sino al contrario– se rendían (literalmente) extasiados ante las primeras notas de una tonada, las sayas, las sonrisas y aquellas muchachas. Pero el que la prensa o los medios de la época acallaran los conflictos o los manipularan, no quiere decir que no se dieran, tal y como manifestaban abiertamente nuestras informantes. Es más, el hecho de que se mostrara la resistencia o la subalternidad bajo el discurso, incluso historiográfico de la dominación no significa que fuese hegemónico, en los términos de Gramsci puesto que la clase dominante obligaba a la clase subordinada pretendiendo no

solo la satisfacción de sus intereses sino la renuncia de su identidad, de su cultura, de su pensamiento pero eso no significa que se lograra esa hegemonía. Al contrario, tal y como autores como Guha ponen de manifiesto al respecto de la resistencia, más allá de que sus palabras sean relativas al contexto insurgente de la India colonial, creemos muy adecuado, precisamente a colación de este discurso narrativo del éxito del viaje, convertido en mito incluso antes de empezarlo, traer aquí estas palabras: “El mito, detallado con tanta frecuencia en textos descuidados e impresionistas sobre el tema, de que las sublevaciones campesinas habrían sido asuntos exclusivamente espontáneos y sin premeditación. La verdad es totalmente opuesta” (Guha, 1997: 33). Del mismo modo, parece que tales revueltas a las puertas de los teatros argentinos se describían, incluso por las propias informantes, como hechos que no merecían especial mención por haber sido, en primer lugar excepcionales y, en segundo lugar, anecdóticos y sin trascendencia real; desordenado y un tanto improvisado.

Más allá de cómo fuera la organización del hecho en sí, lo que parece claro es que la revuelta o insurgencia que pudiera haberse dado, quedó asimilada en el discurso político oficial bajo títulos como los que veíamos en las crónicas de prensa expuesta con anterioridad. Frases como “hasta los comunistas se emocionaron y aplaudieron” no acallaban la insurgencia, sino que la vencían simbólicamente de nuevo, a través de la emoción que el folclore movía. Y al respecto del por qué no sabemos nada de ellas apenas, del por qué no figuran registradas tales insurgencias, desobediencias en la prensa oficial, Guha apuntaba que no por no ser visibles no se dieran, sino al contrario ya que el que narra –sea el medio que sea– se retrata. El poder se retrata como tal en su discurso; escrito o audiovisual. Esto permite ver lo que se mueve en la sombra. El hecho de que NO-DO jamás fuese testigo de rechazo alguno evidencia el hecho de que lo hubiera.

Pero las narraciones que constituyen el discurso de la historia dependen precisamente de tal elección. Escoger significa, en este contexto, investigar y relacionarnos con el pasado escuchando la mirada de voces de la sociedad civil y conversando con ellas. Estas son voces bajas que quedan sumergidas por el ruido de los mandatos estatistas. Por esta razón no las oímos. Y es también por esta razón que debemos realizar un esfuerzo adicional, desarrollar las habilidades necesarias y, sobre todo, cultivar la disposición para oír estas voces e interactuar con ellas. Porque tienen muchas historias que contarnos –historias que por su complejidad tienen poco que ver con el discurso estatista y que son por completo puestas a sus modos abstractos y simplificadores. (Guha, 2002:20)

Por desgracia, no podemos contar la historia de aquella resistencia ocurrida en Buenos Aires a las puertas de los teatros para dar muestra directa y protagonista de la misma y de cómo la dominación puede ser poderosa pero no por ello hegemónica. Pero sí podemos leer la información de aquellas que de algún modo lo vivieron, sino en el *Monte Albertia* directamente, en otros viajes. Por ejemplo, Juana Ferreiro no viajó a América en aquel barco ya que el grupo de Santiago no fue convocado para la participación, sin embargo sí recordaba haber sabido del rechazo popular, e incluso diplomático en algunos lugares, con absoluta claridad. Muy a pesar de que su discurso sigue el argumento oficialista del “éxito rotundo”, incluso con palabras que podrían haber sido del mismo Rafael García Serrano, en lo profundo de las mismas, se manifiesta el rechazo.

Para América fue una revolución política inmensa. Hubo sitios en que nos las querían recibir y que las eso... y que en cambio en otros se volvieron locos por ellas. Yo conocía a las de Coruña y las de Vigo, que traían unos reglao bárbaros que le hacía la gente y fue una revolución enorme, enorme, enorme. Porque claro, hacía poco que había terminado la guerra y había mucha gente, por ejemplo en América, había muchísima gente que se exilió y que aquello les llegó al fondo del alma eh, que aquellos coros y danzas, que no hablaban para nada ni de política n de nada, ellas iban a cantar y a bailar... ellas fueron un revulsivo político terrible. [...] En los teatros había bofetadas para entrar y en algunos sitios te decían que quedaras más, que quedaras más, pero claro... no podía ser. Además, era un poco ir a donde había gente española, es decir, ir a saludar a gente española. Pero había colonias españolas muy influyentes eh. Por ejemplo, en Venezuela había una colonia inmensa, y en Venezuela no las recibieron nada bien eh, y en Méjico armaron un lío...no las querían, no las querían y eran gente española, exiliados de España de la guerra, porque claro para ellos llegaba una embajada de Franco, para los que estaban allí. Y entonces lo que hacían era que había que reventarles el espectáculo a las chicas, comprendes? No había quien de hacer que la gente no fuera así que tenían que reventarlo. También es verdad que al franquismo se le daba otra cara, se le lavaba la cara.⁹⁷

Sus palabras no dejan de ser elocuentes del conflicto en sí, de la intersección entre la aceptación y la negación de los discursos, simbolizados en este caso en la presencia folclórica femenina que, efectivamente, escondía el conflicto y la cara más amarga del poder estatal. Finalmente eran mujeres, y por lo tanto, a ojos de muchos y muchas seguro,

⁹⁷ C.p. Juana Ferreiro en Santiago de Compostela (22/10/2010)

inofensivas y bien intencionadas, emisarias no de la política, sino de la emoción de lo español. Pero sin embargo es visto que con otros no cuajó tal discurso, a pesar de ser amable. Hubo quien vio con claridad el objetivo de la misión, más allá incluso de las propias protagonistas las que, muchas iban sin duda para salir a ver mundo con la hermosa actividad de bailar y cantar. ¿Qué había de malo en ello?, pensarían, teniendo en cuenta que para muchas de ellas habría de ser una experiencia única en la vida. Sin embargo para otras sin duda la consciencia política de lo que se hacía allí, de por qué se estaba era indudable y tanto es así que el mismo Rafael García Serrano –con tamaño desprecio–, recogía a su manera también aquella consciencia altiva, incluso arrogante de aquella a veces no tan amable embajada en *Bailando hasta la Cruz del Sur*, crónica en la que describía el segundo viaje de los Coros y Danzas a América, en el año 1949 a bordo esta vez del *Monte Ayala* (también de la naviera Aznar), viaje que las llevó a aquella Venezuela del rechazo.

La noche en que reventó la tensión nos habíamos dividido en dos secciones para cenar. Fue la nuestra la que terminó primero y, por esta razón, estuvimos un rato de espera en el vestíbulo del teatro Nacional. Mario miró el reloj varias veces, pero creo que ni él mismo daba a su gesto una mayor importancia que la puramente mecánica. Fuera se escucharon unas carcajadas, y a poco entraron como una avalancha los grupos de que habían cenado en el hotel Universal, que eran todos, con excepción de tres: Pontevedra, Balears y Huesca. Resultaba evidente que algo había pasado, ya que el jolgorio femenino tenía sin duda un poso de nervios.

Consuelo, Choni y Mari Carmen se caían literalmente de regocijo contando sus aventuras en el comedor del Universal.

-Más madera, esto es la guerra.

Conseguí finalmente traerlas a mandamiento y supe que los camareros del susodicho hotel decidieron, por orden de sus respectivos padres y Sindicato, dejar sin cenar a las chicas de Coros y Danzas. Uno de los benditos compadres acudió a sus dotes retóricas, recién repasadas por cualquier mono comunista descendido de los árboles de la plaza de Bolívar, y soltó un pequeño discurso a base de antiespañolismo, antifranquismo y antifalangismo. Una muchacha catalana, no caigo ahora en su nombre, con guasa que venía desde toda una respetable historia, se hizo la sorda:

-Por favor, ¿quiere repetir lo que ha dicho, porque no lo he oído bien?

El Cicerón de los camareros soviéticos puso la aguja en el disco y volvió a su cartelón de ciego: “Los criminales falangistas, las embajadas culturales como arma nipo-nazi-vaticanista”, etc...

La muchacha catalana siguió el relato con una deferente actitud. Al final se lamentó:

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

-Por favor, ¿quiere repetirme otra vez lo que ha dicho, porque me he quedado a medias?

El desventurado “pisco” mordió el anzuelo por tres veces y por tres veces repitió su rollo con una seriedad de simio. En un gesto “antifranquista”, el Sindicato se negaba a servir la cena a los emisarios de la Falange. Las chicas, que habían oído hablar del mal menú, aplaudieron con entusiasmo. [...] Ayudadas por los dueños del hotel, las jefes de los ocho grupos sirvieron personalmente la cena a sus camaradas. Minutos después, según versiones que bien pudieron ser ciertas, los tres camareros salían hacia el Cerro del Obispo. El Cerro del Obispo dicen que es una especie de castillo de irás y no volverás, una prisión en plena selva, guardada principalmente por la ferocidad de la Naturaleza. Para nosotros el hecho definitivo es que, en cuestiones de servir la mesa, se batieron todas las marcas de humor, limpieza y velocidad.

Pero no era esto, con ser mucho, lo que provocaba las homéricas carcajadas de las chicas, sino que más bien el refocilo tenía su origen en lo que pudiéramos llamar postre motorizado. Cuando venían en sus autobuses, camino del teatro Nacional –galantemente cedido por el viejo e ilustre don Enrique Rambal–, unos cuantos mozalbetes cobardes tuvieron el “gesto antifranquista” de lanzar piedras y huevos sobre los coches. Las chicas respondieron con estupenda serenidad. Se limitaron a reír, cantar y subir los cristales de las ventanillas. Diré en honor a la verdad, y aunque parezca mentira, que hubo más huevos que piedras. [...] Cuando la Policía detuvo a dos de ellos, los dos lloraban con la trepidante intensidad que el cielo de los trópicos usa en la época de las grandes lluvias. A otro de los autobuses le obsequiaron con huevos y bolsas de pimienta. Me decía Pili Martín, del grupo donostiarrá, con su rostro siempre grave y sonriente:

-Gracias a los estornudos de la pimienta se me ha pasado fulminantemente el catarro. Bien sabe Dios que yo siempre pensé en no agradecer nada a los comunistas, pero éste es un favor que les deberé de por vida. (García Serrano, 1953: 467-469)

En la crónica, más allá de los insultos y faltas evidentes, el discurso de poder en este caso opera a partir de la burla y de la humillación simbólica. A parte de calificativos como “mono comunista”, “cicerón de los camareros” y algún otro, se pretende reducir a nivel simbólico la resistencia de los camareros que encuentran su lugar de significación y empoderamiento en el hecho de negarse a servir la mesa, colocándolos en una posición de inferioridad dialéctica con respecto a la chica catalana. Varias veces menciona García Serrano cómo esa ideología comunista de la que hacía gala el camarero en cuestión no era más que algo así como un panfleto repetido una y otra vez –de ahí la comparación con el mundo de los simios– que ni reflexionado, ni aprendido y mucho menos con capacidad suficiente para rebatir los argumentos de las mujeres falangistas, representadas en este caso por la catalana que, “hasta por tres veces”, y según la crónica de un modo

bastante arrogante pedía una y otra vez que el “mono” repitiera aquel “panfleto aprendido”. Lo mismo ocurre con el supuesto caso de los muchachos prendidos por la policía por tirar huevos a uno de los autobuses de los Coros y Danzas ya que, según García Serrano, “los dos lloraban con la trepidante intensidad que en el cielo de los trópicos usa en la época de los grandes lluvias”. En este caso la reducción, el ejercicio de dominación simbólica parte además de poner en ridículo la cualidad de masculinidad que, según el franquismo, a todo hombre de honor se le precia. Llorar es de mujeres. Y llorar de forma tan intensa como la frase quiere hacernos creer, solo pretende ridiculizar más y más aun el hecho en sí de que aquellos dos hombres mostraron lo “mujeres” y no hombres que eran cuando después de tirar sus huevos se pusiera a llorar como “niñas”.

La imagen que se presenta de los comunistas en esta crónica, más allá de que sea de un año posterior al viaje a Buenos Aires, deja ver con claridad que aquel discurso de la reconciliación, del reencuentro entre las dos Españas de una manera pacífica, no era más que una fachada mediática. Tanto es así, tanto es cierto que son vencidos de nuevo los comunistas, que la victoria en este caso parte de la ridiculización de la resistencia y por un género supuestamente inferior, y no por la invisibilización, ni siquiera por la manipulación en sí misma como se veía en los titulares de la prensa en Argentina. El discurso de García Serrano es un discurso insultante que pretende pisotear cualquier modelo de disidencia política explícita y, para ello, no solo recurre al insulto o a la descalificación directa sino que muestra a los hombres comunistas (“los vencidos”) extasiados, rendidos, humillados y vilipendiados por las mujeres falangistas (“las vencedoras”). El hecho de que sean mujeres sobre hombres, por mucho que sean mujeres falangistas, aun pretende hacer más amarga y significativa la pretensión de victoria y de ahí el que aquellos dos hombres acaben llorando como mujeres mientras las mujeres falangistas van cantando y riendo en el autobús, quizá no como hombres, pero sí como victoriosas.

La “mujer” que presenta esta crónica dista enormemente de la imagen de “muchacha” que presentaba NO-DO en su notica o la prensa en sus crónicas. Las mujeres que se muestran desembarcando en Buenos Aires sonríen amablemente, saludan, son cariñosas, femeninas, sencillas y pacifican. En palabras de Pilar Primo de Rivera recordando esta pacificación en los teatros de Argentina, precisamente entre los exiliados decía:

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Sobre todo entre los exiliados se producían escenas de verdadera emoción, al sentir viva una patria que ellos, por los motivos que fueran, habían tenido que abandonar. Lloraban, se acercaban a las chicas, cada uno buscaba las de su región, las invitaban, y ellas, con verdadera cordialidad y cariño, confraternizaban con aquellos compatriotas. Hubo alguna casa regional que no había consentido en reconocer el régimen de Franco, ni a su embajador, y al llegar las chicas ondeaba sobre sus balcones la Bandera nacional, en vez de la republicana o separatista que siempre tuvieron. (Primo de Rivera, 1983: 202).

Y pocas líneas más adelante, también ella misma, reconocía aquellas resistencias de las que la prensa española o argentina y el NO-DO no habían hecho eco de ninguna de las maneras. Lo contaba así:

También hubo países en donde, por ser representantes de la España de Franco, se negaban a servirles en algunos restaurantes, y hasta los tramoyistas de algún teatro se negaron a ayudarles, pero todo quedaba superado por el espíritu de los grupos, con la ayuda de la tripulación del barco, incorporada ya a todos los avatares del viaje., y que eran los primeros defensores de las chicas [...]. Hubo también, por otro lado, a veces, intentos de reventar el espectáculo con silbos y pateos, pero que generalmente quedaban en nada, porque, al momento convenido, los que estaban comprometidos, cada cual empezaba a aplaudir al grupo de su tierra y a llorar de nostalgia por la Patria perdida. Aragoneses, castellanos, andaluces, gallegos, asturianos, vascos, canarios, catalanes, extremeños... todos rompían a llorar, incapaces de machacar el espectáculo. (*Ibidem.*)

Estas palabras muestran a la mujer como mediadora y a través de su mensaje el ejercicio de unificación de la nación. No se hace nación de un modo tan “elevado” como lo haría un hombre (según el franquismo un hombre lo haría luchando), se hace nación bailando y cantando, de una forma menos trascendente pero más adecuada a lo femenino según el franquismo. Este es un ejemplo de cómo se construye la nación a través de la división de roles de género. El hecho de mandar a las mujeres a Argentina o a cualquier otro país sustituye una retórica por otra. Sustituye el conflicto de los hombres –la guerra– por algo que tiene que ver con la naturaleza afectiva de las mujeres –la madre patria. De ahí que se hable de ellas como de “embajadoras” a pesar de ser mujeres dado que el papel político de la embajada recaía en hombros masculinos. La embajada de las mujeres es una embajada emotiva; un mensaje de amor y paz que viajaba desde España a Iberoamérica.

Pero como es visto, no todos vieron inocencia en esos cuerpos femeninos vestidos con los trajes regionales, sonriendo alegremente a las cámaras. Y por lo que cuenta Rafael Serrano, efectivamente, inocencia no era todo lo que había en las mujeres. También había discurso político, convencimiento, reacciones frente a la agresión e incluso altivez, orgullo y arrogancia. La imagen de aquellas mujeres está en contradicción constantemente. Por un lado, la mujer que cuando era agredida por falangista seguía cantando y bailando (como el buen cristiano al poner la otra mejilla) y la mujer con su cara más nacional sindicalista, la que respondía, cuestionaba e incluso insultaba a un hombre; simbólicamente no solo justificado sino incluso elevado a la categoría de heroína por tratarse de un hombre, sí, pero comunista.

En cuestiones de género, de nuevo la contradicción entre lo que debía ser una “mujer” y una “falangista”. Por un lado, se valoraban positivamente estar en posesión, siendo mujer, de las virtudes que se asociaban a la femineidad. Pero por otro lado, ciertos caracteres, podríamos llamarlos “más blandos” eran criticados dentro de la propia organización femenina como defectos de carácter que dejaban entrever la debilidad. Por ejemplo, en el informe escrito sobre el trabajo de las “Jefe de Grupo” durante el viaje a Buenos Aires, encontrado en los archivos de los Coros y Danzas localizados en el AGA, se hablaba de este modo de cada una de la “jefe” de Vigo:

Vigo: Jefe de Grupo: Pilar del Rio. Buena, poco carácter con su grupo, más por falta de dotes de mando, porque es gallega y por tanto, no sabe reñir más que al estilo gallego...El grupo en general muy bueno, merece destacarse a M^a del Carmen Martín Varela, que durante todo el viaje, ida y regreso hizo de cristiana, no quiso que se la cambiase aunque así se le propuso. Nieves Martínez Franco, Margarita Portela, Pilar Estevez, M^a del Carmen González, durante el viaje dio un poco la lata porque se marearon pero en Buenos Aires se portaron muy bien⁹⁸.

En un simple párrafo se vierte información, por un lado de género ya que se desprende como debía y como no debía ser una “jefe de grupo” a la hora de reñir, y, por otro un estereotipo cultural asociado a “lo gallego” que no sabemos bien que puede significar pero ahí está vertido. Ponernos a elucubrar al respecto de cómo sería “reñir al estilo

⁹⁸ Localización: AGA (03) 51.23 CAJA 60 (Grupo 7 N°1); 23/27.704-28.302

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

gallego” no parece adecuado, ni tampoco necesario. Pero no deja de sorprender el comentario ya que parece que, según la firmante del informe (que no sabemos quién es) “la falta de dotes de mando” es más por ser gallega que por otra cosa, cuando el propio Caudillo era gallego a pesar de que no fuese un “título” que luciera con orgullo, a diferencia del de “español”.

La “blandura” en el mando parece no ser una característica apreciable en una mujer para la organización de la Sección Femenina y sin embargo esa “blandura” sería más coherente con la imagen simbólica de lo femenino en el franquismo sin lugar a dudas. Esto viene a evidenciar que las mujeres de la Sección Femenina no se consideraban “mujeres” comunes, o no al menos desde el mismo lugar que el resto de las españolas. Es más, se ve claramente un doble rasero de género en el que las mujeres españolas comunes tendrían que ser, no solo blandas, sino incluso sumisas, pero las mujeres falangistas habrían de ser fuertes, firmes y disciplinadas. Mucho más “hombre” que las demás sin duda alguna. Mucho más masculinas que aquellas a las que enseñaban a ser mujeres en las clases de costura o de educación para el hogar. Las mujeres falangistas se salían del patrón de género normativo absolutamente: mandaban sobre otras e incluso se permitían satirizar sin ningún pudor a los “monos comunistas de los camareros” tal y como los nombraba Rafael García Serrano.

En el informe sobre los grupos que realizaran el viaje a América se hacen muchas valoraciones de mando sobre las mujeres que sujetaban el rol de “jefes de expedición”, título masculino que sujetaban mujeres no normativas; con cuerpos no normativos, con vidas y experiencias no normativas, puestos de trabajo no normativos y quizá también sexualidades no normativas. Aportamos a continuación el documento completo para que se pueda analizar directamente la consideración que se hacía de cada una de esas ¿mujeres? y del rol que habían desempeñado con las demás en América.



FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA
Y DE LAS J. O. N. S.

DELEGACIÓN NACIONAL
DE LA SECCIÓN FEMENINA

CULTURA

INFORME SOBRE LOS GRUPOS QUE HAN REALIZADO EL
VIAJE A LA ARGENTINA

1948

Coruña

Pilar Alcántara, Jefe de Grupo: El comportamiento ha sido excelente ha demostrado un gran espíritu y disciplina y ha trabajado mucho y bien, demostrando gran camaradería dirigiendo a su grupo con todo acierto. El resto de las camaradas de la Coruña han observado todas un comportamiento excelente. En este grupo hay camaradas magníficas, a las que no ha sido necesario hacer nunca ni la más pequeña observación, baja un poco la Instructora que es bastante blandengue, tal vez por su poca salud, sin embargo esto no impidió que actuasen una vez llegadas a tierra. Este grupo se destacó en el viaje a Buenos Aires por sus ensayos y luego, en todo momento, por su disciplina, estilo y educación.

Tenerife

Jefe de Grupo.- Antonia Mandillo. Muy buena camarada, pero con pocas dotes de mando, su grupo la obedece por disciplina pero no ve en ella a la Jefe, su comportamiento ha sido bueno. Las camaradas del Grupo en general, muy bueno, disciplinadas, alegres, dispuestas para todo y educadas.

Órceres

Jefe de Grupo.- M^a Teresa Rodríguez. Buena pero de poco carácter, no tiene autoridad sobre su grupo, por que algunas eran superiores a ella, la mejor de este grupo, M^a Luisa Inmaculada Salas, aunque en general todas se han portado muy bien sin que haya sido necesario hacerles observaciones frecuentes. Les ha faltado ensayos, sobre todo de Coro, pero esto más bien fué culpa de poca preparación, pues en el barco no podían hacerlo por no llevar instructora.

Vigo

Jefe de Grupo.- Pilar del Río. Buena, poco carácter con su grupo, más que por falta de dotes de mando, porque es gallega y por tanto, no sabe reñir más que al estilo gallego..... El grupo en general muy bueno, merece destacarse M^a del Carmen Martín Varela, que durante todo el viaje, ida y regreso hizo de sacristana, no quiso que se la cambiase aunque así se le propuso. Nieves Martínez Franco, Margarita Portela, Pilar Estevez, M^a del Carmen González, durante el viaje dió un poco de lata porque se marearon, pero en Buenos Aires se portaron muy bien.

Lérida

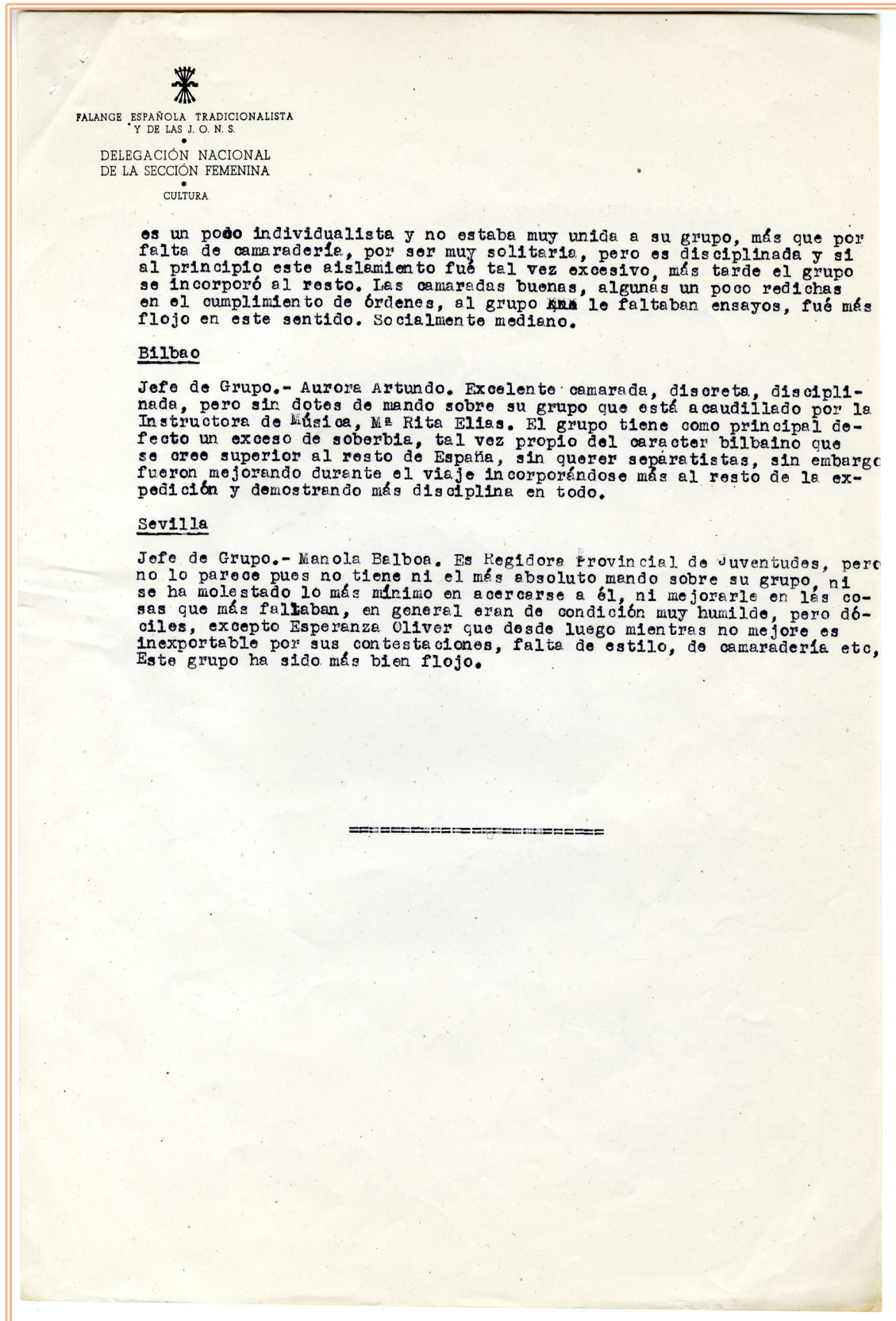
Jefe de Grupo.- Mercedes Estadella. Muy buena individualmente, como Jefe de Grupo más floja, pero su conducta magnífica pues actuó como enfermera todo el viaje, con gran capacidad, sin la menor queja y con verdadera competencia. El grupo en general, bueno, merece destacarse Maria Freixas han hecho siempre buen papel y estaban muy ensayadas.

Málaga

Jefe de Grupo.- Paquita Vera. Muy buena camarada sabe llevar muy bien su grupo, tiene estilo. El grupo en general buenísimo, disciplinado, alegre no comentan nunca ninguna orden y las reciben siempre de buen humor. Es de los grupos que más ensayó durante la travesía, merecen destacarse Pilarín Vázquez, Antonia Vera, Cándida Mandi, Carmen Gil. Artísticamente el grupo magnífico.

Oviedo

Jefe de Grupo M^a Luz González de Castro. Buena aunque algo despistado,



"Informe sobre los grupos que han realizado el viaje a la Argentina". 1948. AGA: [ID (03) 51.23 CAJA
60 (Grupo, 7 N°1); 23/27.704-28.302]

Siguiendo con las posibles resistencias que pudieran darse frente a las instituciones del régimen (representadas en este caso por los Coros y Danzas), aquellas que no se mencionaban en NO-DO ni en la prensa española y aquellas que sí aparecían eran asimiladas o secuestradas por el poder siguiendo la premisa de Guha de “El rebelde no tiene un lugar en la historia como sujeto de la rebelión” (Guha, 1997: 59), Juana mencionaba “*en Méjico armaron un lío*”, Pilar Primo de Rivera corrobora su historia de la siguiente forma.

Solo en Méjico llevaron a cabo su agresión, sin consecuencias graves, pero, como siempre, con un alarde de estoicismo por parte de los Coros y Danzas. Decidieron poner una bomba en el teatro. Bailaba el grupo de Santander, con una danza muy rítmica, y, de pronto, el estallido; gritos, carreras, sustos... Acallado el ruido, sin haber perdido ni por un momento el compás, volvía a oírse imperturbable el ritmo de la danza de la “Baila de Ibio”, con la caracola. (Primo de Rivera, 1983: 202)

El estallido de una bomba es difícil de silenciar sin duda. Más allá de que las “estoicas” muchachas siguieran bailando al compás, el hecho en sí denota una indudable resistencia organizada; ni espontánea ni sin premeditación y esto es importante en la lectura del propio ejercicio subversivo e insurgente pues,

“Reconocer a los campesinos como autores de su propia rebelión representa atribuirles, como hemos dicho aquí, una conciencia. [...]. Esto equivale, por supuesto, a rechazar la idea que considera que tal actividad como puramente espontánea, una idea que es a la vez elitista y errónea” (Guha, 2002: 98).

La conciencia, precisamente, era lo que Rafael García Serrano les arrebatava a aquellos camareros que, según él repetían una y otra vez –y como simios– el discurso comunista.

Esta conciencia existía así como el hecho de que la insurgencia estuviera organizada sin lugar a dudas. Esta “anécdota” casi sin importancia según Pilar Primo de Rivera quedó recogida, aunque con un final distinto, en el ya mencionado filme *Ronda Española* en la que el colectivo comunista –retratado en la película como huraño, insensible y miserable– organiza un boicot en el teatro en el que bailan las muchachas. El protagonista masculino –Pablo– hermano comunista de Victoria, una de las chicas de los Coros y Danzas, vive exiliado por razones políticas y en un principio se muestra parte activa de dicho boicot. En *Ronda Española*, como Pilar Amador Carretero explica en su texto, la acción no llega

a producirse, en parte gracias a Pablo que, arrepentido siente una especie de llamada de la Patria y de su moral y, a pesar de ser un exiliado político, impide que los rojos comunistas de los cuales él mismo formaba parte, alcanzaran su objetivo. Y todo ello gracias a la figura de una mujer –casi alegórica. Esa “llamada” la recibe a través de su hermana pequeña –no casualmente llamada Victoria– bailarina de los Coros y Danzas. La viva emoción que se ve en algunos exiliados en la película es reflejo audiovisual de lo que la prensa escribía y el NO-DO proyectaba. Y siguiendo la línea argumental de Amador Carretero de “la mujer es el mensaje” efectivamente el discurso de la película, así como del viaje en general y de sus crónicas, se centra en promocionar a la “mujer” como mensaje en sí ya que a través de ella se regresa “al buen camino”, a la religión, al arrepentimiento, al patriotismo y España, al fin y al cabo (Amador Carretero, 2005). Por lo que, frente al miedo, la traición, la injuria surge Pablo, renacido, arrepentido, empoderado ante los indignos, honesto y entregado a las autoridades por su propia voluntad, con más coraje que nunca, volviendo en el mismo barco de las chicas a España, a aquella España a la que, según el discurso, podía volver cualquiera por muy sucio y zafío que fuese su pasado, porque España era la España de la reconciliación. Y las “muchachas” de los Coros y Danzas eran las agentes que lo habían hecho posible. Y, como la mujer es el mensaje y, para cerrar definitivamente este viaje y con el Noticiario 291B (imágenes que fueron repetidas en NO-DO a lo largo de los años como parte del discurso legitimador del régimen en una época en la que el mundo le daba las espaldas a España) el mensaje de la “mujer”, de la “Jefe” absoluta –Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera– que cerraba el círculo del discurso con una retórica más que elocuente, el 8 de agosto de 1948 con este mensaje a las mujeres del *Monte Albertia*, publicado en esa fecha en el periódico *Arriba*.

Parece que fue ayer cuando os despedíamos en Cádiz, con la incertidumbre todavía de qué resultado tendría vuestra expedición. Había muchas probabilidades de éxito: primero vosotras, después la misión cultural que llevabais y la nación a donde ibais; pero, sin embargo, una interrogante pendía en el ánimo de todos, y con ese riesgo acometimos la empresa, porque bien sabemos en la Falange que el que se arriesga no pasa la mar, y que el que no se expone a perder nunca ganará nada. Y, además, porque la verdad es que en la Falange nos gustan las cosas un poco arriesgadas; les encontramos más gracia. Pedimos la bendición de Dios, y zarpó el “Monte Albertia” entre los sones del Cara al Sol ahora hace poco más de tres meses. Al cabo de los cuales no podéis ni imaginaros, camaradas de esta prodigiosa empresa, el servicio que habéis prestado a España. Bien es verdad que

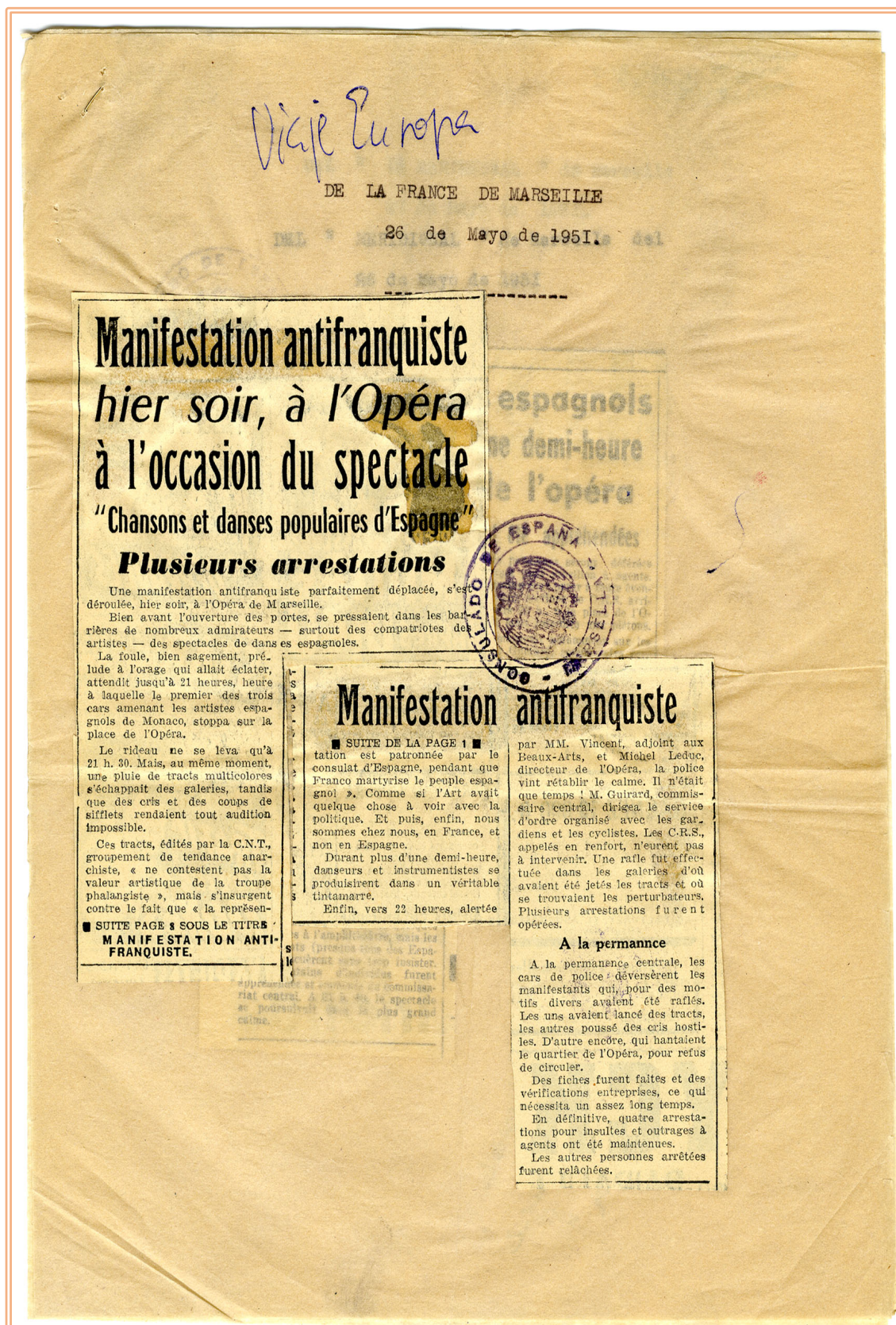
Capítulo 8. El viaje de los Coros y Danzas a Argentina. Noticiario 291 B (1948)

hemos recibido muchas ayudas: la primera y más importante, la de Dios; la de la nación adonde ibais, el embajador español promotor de la idea con la Sección Femenina y constante aliento y apoyo de nuestros Grupos en la Argentina –se trataba de José María de Areilza–, las facilidades económicas y la ayuda moral otorgadas por los Ministros españoles y por la Compañía naviera; pero así y todo hubiera fracasado la empresa si vosotras no hubierais sido vosotras; es decir que, como siempre, y según decía José Antonio, “el hombre es el sistema”.

Porque si importante es la labor cultural que allí habéis realizado; si por vuestra maravillosa gracia han sentido la nostalgia de la Patria lejana tantos españoles ausentes de ella; si los argentinos han vuelto a enorgullecerse con el origen de la sangre española, una de las cosas más importantes que allí habéis conseguido, es el asombro de todos ante el comportamiento de cada una de vosotras; es la admiración unánime ante la nueva generación española, llena de espontaneidad, de gracia y de alegría, pero tan profunda y tan seria en lo fundamental. Y a ese fenómeno, que tanto les extraña, nosotros encontramos una explicación clarísima: “el modo de ser que es la Falange”, vivido día tras día en nuestras Secciones Femeninas y que ha hecho posible que con este viaje hayáis sabido ganar para España prestigio y fama, cumpliendo así nuestro destino en lo universal. Porque España, como afirma José Antonio, “no es un territorio ni un agregado de hombres y mujeres; España es ante todo una unidad de destino, una realidad histórica, una entidad verdadera en sí mismo, que supo cumplir y aún tendrá que cumplir misiones universales”. Porque no sólo a la Argentina, sino también al Brasil y a Portugal, habéis llegado con todo los valores de la tradición hispánica, usando de la cordial acogida que los Gobiernos de ambos países han otorgado a nuestros Coros y Danzas.

Después de lo que habéis hecho, sólo nos queda dar gracias a Dios, ofrecer al Caudillo los laureles recogidos y demostraros nuestra conformidad con vuestro comportamiento concediéndoo a todas las “Y” colectiva, singladura y emblema de nuestra Reina Isabel. Mejor premio no puede tener esta empresa. (Primo de Rivera, citada en Suárez Fernández, 1993: 218-219)





CAPÍTULO 9. EN EL ESTADIO BARCELONÉS. III

DEMOSTRACIÓN SINDICAL. Imag N 800 (1960)⁹⁹

Uno de los usos más claros de la música de origen tradicional en España tuvo precisamente lugar entre los años cincuenta y setenta del siglo XX y NO-DO fue testigo audiovisual. Este uso se desarrolló en el franquismo a través de la organización sindical de “Educación y Descanso”. Este organismo se constituyó el 14 de diciembre de 1939 y su objetivo aparece recogido con claridad por Carmen Molinero: “con finalidad semejante a la organización alemana de “La Fuerza por la Alegría” y al “Dopolavoro” italiano y tiene por objeto el mejoramiento cultural y físico del productor” (citado en Molinero, 2008:144). Se trataba de una organización sindical que pretendía establecer una estructura para los trabajadores a través de la cual pudieran participar de numerosas actividades de ocio fuera de las horas de su puesto de trabajo para con ello afirmar la presencia e influencia falangista en el ámbito social y en la vida más cotidiana de las personas. Como Molinero explica, la eficiencia del proyecto falangista no llegó a tener la fuerza del caso nazi alemán o fascista italiano pero sin embargo, fueron muchas las actividades que a partir de entonces se propusieron en nombre de la obra sindical.

Las actividades musicales que, a través de multitud de agrupaciones de toda España quedaron integradas bajo el manto de “Educación y Descanso”, tuvieron gran importancia y se promocionaron de muy diversos modos por la obra sindical; desde fiestas patronales, participación en la vida social y cotidiana de los pueblos, concursos de baile, coros, etc. “En 1951 estaban encuadradas en la Obra 63 bandas de música, 204 orquestas y rondallas, 90 masas corales y 18 agrupaciones musicales de diversa índole, 462 grupos de baile y danza y 84 cuadros artísticos que “movilizan anualmente 44.000 aliados” (*Ibid.*:145). Muchas agrupaciones musicales (folclóricas o no) de cualquier punto del territorio español fueron integradas en la Obra a pesar de ser independientes a ella con anterioridad. Algunas de ellas incluso eran agrupaciones que habían sido fundadas a finales del siglo

⁹⁹ IMAG N 800 (1969). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/estadio-barcelones-iii-demostracion-sindical/2868615/>

XIX o principios del siglo XX pero que fueron quedando integradas en “Educación y Descanso”. Teniendo en cuenta el enorme volumen de grupos que dinamizaban la vida musical de la organización sindical podemos decir que la música se convirtió en una estrategia de enorme importancia en las pretensiones de socialización falangistas entre los y las trabajadoras. Más allá de que no llegara a funcionar con el mismo impacto que en el caso de los alemanes e italianos, la música, en sus diferentes formatos, fue utilizada por el poder como una estrategia de propaganda sindical y de adoctrinamiento político

Como “lo fundamental era estar presente y distraer al personal” (*Ibidem.*) la pretensión de la obra sindical fue imbricarse en la cotidianidad de las personas para llegar a formar parte activa, directa y próxima de su vida más cotidiana, de sus horas de ocio y esparcimiento pretendiendo construir un espacio de socialización entre los y las trabajadoras del país pero siempre vinculados a la actividad sindical en sí. Se trataba de un proyecto a través del cual el poder anhelaba operar en lo profundo de la vida de las personas hasta el punto de ser ella misma, la Obra, la que permitiera que sus sindicatos y sindicadas se encontrasen entre sí en las diversas actividades a través de ella.

El fenómeno musical en el que NO-DO nos acerca a “Educación y Descanso” no es, sin embargo, una de esas actividades de ocio y esparcimiento que la Obra desarrollaba en los niveles más micro sino un macro espectáculo –anual a partir del año 1958– de enormes dimensiones cuyo objetivos principales eran la propaganda política y la legitimación del poder del Caudillo a través de los y las productoras de España. Eran las Demostraciones Sindicales y su organización y desarrollo quedaba en manos de la obra sindical de “Educación y Descanso”.

La legitimación del Caudillo y su poder supremo a través del uso del “pueblo y su folclore” no es nuevo. En este sentido el ejercicio de poder directo de estado operaría de una forma muy similar a la vista en el NOT N 6 o NOT N 18, pero ha de tenerse en cuenta que en el caso de las Demostraciones Sindicales la legitimación parte de una simbología concreta que se vincula con el mundo del trabajo, con el productor, con el mundo obrero, espacio simbólico que el franquismo tuvo que resignificar y desvincular de los movimientos obreros para evitar las movilizaciones que se pudieran desprender de tal conciencia colectiva de clase. Y además, mientras la legitimación en los casos anteriores pasaba por representaciones folclóricas más sencillas, por ejemplo una agrupación de una

decena de personas, en las Demostraciones Sindicales son miles de personas las que formaban parte activa del espectáculo en sí; miles de trabajadores y trabajadoras cantando, bailando o haciendo tablas de gimnasia ante el Caudillo y también miles de personas que se daban cita en el estadio de fútbol –casi en exclusiva el Santiago Bernabéu– para ver tal macro despliegue de medios del estado. Se trata sin duda de uno de los ejemplos más evidentes en el franquismo de cómo el poder de estado podía movilizar a las masas, tanto activas (participantes) como pasivas (espectadores) en un ejercicio absoluto de propaganda en el cual no solo se daban cita procesos de carácter político sino también procesos culturales como el folclorismo, la asimilación cultural, la invención de la tradición, la dominación de género, y casi todos los estereotipos.

NO-DO estuvo presente en cada una de las Demostraciones Sindicales y dejó testimonio cinematográfico de tales movilizaciones de masas y de los usos que se daban en ellas. El espectáculo fue evolucionando con el paso de los años; principalmente se fue “magnificando”. Se ve una clara evolución en el número de participantes del espectáculo que fue cada año en aumento hasta llegar a concentrar a miles de personas actuando ante Franco en un programa que podía dividirse en números “artísticos” o gimnásticos que podían agrupar fácilmente a una decena o dos de personas en el campo del estadio actuando a la vez. Pero esa evolución no solo se reflejó en lo cuantitativo sino también en lo cualitativo. El espectáculo fue mostrando cada vez una mayor marcialidad, especialmente en los ejercicios gimnásticos, evidenciando con ella los procesos de disciplina que se daban a través de los cuerpos. Relacionado con ambos procesos, (el aumento de personas convocadas y la creciente marcialidad del espectáculo), los procesos de folclorismo fueron alcanzando unos niveles verdaderamente increíbles: bailes folclóricos interpretados por cientos de personas con unas coreografías complejísimo que solo tenían sentido si se veían desde un plano superior, cenital; el objetivo era honrar a Franco, así que todo lo que allí ocurría se hacía con el objetivo de que Franco lo observara, tanto como espectador, como homenajeado y como examinador incluso. En ese ejercicio macro folclorista es evidente que operaban procesos de invención absoluta de la tradición, de la cultura, e incluso de los propios procesos folcloristas que ya estaban en marcha con anterioridad, los cuales se reinventaban en favor de una mayor espectacularidad. Se juntaron grupos de diferentes territorios que bailaban “fantasías” inventadas como por ejemplo la “Fantasía Galaica” que bailaron los grupos de Coruña,

Vigo, Ourense, Lugo y Gijón en la VI Demostración Sindical celebrada en el año 1963¹⁰⁰. Con ello se alimentaban y reproducían –y además se extraía beneficio– los estereotipos culturales asociados a las diferentes culturas de los pueblos peninsulares, bautizadas por el franquismo como “curiosidades regionales”, de la “patria chica” o del “terruño”.

Pero antes de hablar del caso concreto en sí de las Demostraciones Sindicales es necesario tener en cuenta unos apuntes sobre el “festejo” en sí y la fecha en la que era celebrada: el 1 de mayo de cada año a partir del año 1958. El primero de mayo es una de las fechas con mayor carga simbólica en la historia moderna. Su constitución como fecha señalada en la celebración de la lucha obrera fue compleja, tal y como se puede apreciar a través del estudio que hace de ella Eric Hobsbawn en su capítulo “La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914” (Hobsbawn, 2013: 273-318).

[...] el Primero de Mayo (1890), se creó de manera espontánea en un período sorprendentemente breve. Al principio tenía que ser una huelga y una manifestación simultáneas a favor de la jornada de ocho horas en una fecha que desde hacía algunos años ya se asociaba con esta exigencia en Estados Unidos. No cabe duda de que la elección de tal fecha fue totalmente pragmática en Europa. Es probable que no tuviera ningún significado ritual en Estados Unidos, donde ya se celebraba el «Día del Trabajo» a finales del verano. Se ha sugerido, y no es inverosímil, que se eligió para que coincidiese con el llamado «Día del Traslado», la fecha tradicional de terminación de los contratos de arrendamiento en Nueva York y Pensilvania. Aunque esto, como parecidos períodos contractuales en sectores de la agricultura europea tradicional, al principio había formado parte del ciclo anual cargado de simbolismo del año laboral preindustrial, su relación con el proletariado industrial era claramente fortuita. La nueva Internacional Obrera y Socialista no tenía pensada ninguna forma concreta de manifestación. El concepto de una fiesta obrera no sólo no se mencionó en la resolución original (1889) de dicha organización, sino que varios militantes revolucionarios la rechazaron enérgicamente por motivos ideológicos. (*Ibid.*:296)

Hobsbawn no duda en considerar su génesis como un proceso de “invención” a medio camino entre una tradición de carácter político, ya que está vinculada a organizaciones políticas diversas, y una tradición de carácter social “por ser la pretensión auténtica de la conciencia de los trabajadores como clase aparte” (*Ibid.*:297). Tanto su nacimiento como

¹⁰⁰ IMAG N 957 (1963). Consultar en el Anexo II de esta investigación.

su desarrollo posterior están, efectivamente, íntimamente ligados a la tradición reivindicativa de la clase obrera y su rápida expansión por todo el mundo concedió al Primero de Mayo un carácter internacionalista con un claro sentido de clase. El franquismo asociaba el discurso de clase y la lucha obrera —y de ahí también el Primero de Mayo— con el bolchevismo, el comunismo y el socialismo, ideas que según el régimen, habían llevado a España a la perdición, responsabilidad que hacía recaer únicamente en los gobiernos “rojos” de la II República. Además, el hecho de que el Primero de Mayo y las movilizaciones asociadas a la fecha mostraran y afirmaran una conciencia colectiva y a través de ella una fuerza social y política de masas molestaba profundamente a un régimen que, no siendo solo represivo con cualquier ideología que se aproximara a la izquierda, lo era también con el hecho en sí de la movilización colectiva, fuera cual fuera su demanda. Cualquier reunión, ya no digamos manifestación, fue reprimida e ilegalizada bajo pena de duro castigo, incluso la muerte. En España, del mismo modo que en Europa, las demandas de los obreros a principios del siglo XX se habían centrado en la reducción de la jornada laboral, la reivindicación de un salario mínimo por ley, el derecho a un descanso semanal y otras ayudas de carácter social y todo este proceso se vio interrumpido por el estallido de la Guerra Civil.

Lo que de interesante tiene para esta investigación el Primero de Mayo es la lectura simbólica, ritual e iconográfica que se fue dando en el franquismo ya que siendo una simple fecha está atravesada por significaciones y resignificaciones que la convierten en excepcional y, sobre la cual, operan relaciones de poder directo que se manifiestan, en su estado más propagandístico a través de las magnas Demostraciones Sindicales. Para llegar a comprender como se constituyó lo que el franquismo llamó a partir del año 1958, “La Fiesta del Trabajo”, hay que remontarse al estallido de la Guerra Civil española. El artículo de María Dolores de la Calle Velasco, *El Primero de Mayo y su transformación en San José Artesano*, recoge de forma extensa y completa cómo se fue dando el proceso de transformación simbólica que llevó a una simple fecha desde la legalidad, a la ilegalidad y posteriormente de nuevo a la legalidad, esta última, gestionada —o al menos pretendida— por el poder de estado de manera directa.

La constitución del Primero de Mayo como fecha de afirmación y representación colectiva antes de la Guerra Civil se recoge en el citado artículo de María Dolores de la

Calle Velasco. El día 13 de abril del año 1937 fue suprimida la festividad del Primero de Mayo por Decreto y en el *Fuero de los Trabajadores* del 9 de marzo de 1940, primera ley fundamental del nuevo gobierno, se prohibía de forma explícita cualquier acto público, celebración o festejo de la fecha. En su lugar, se constituyó la llamada *Fiesta de Exaltación del Trabajo* celebrada el día 18 de julio de cada año, coincidiendo con el aniversario del alzamiento militar, ritualizado también como festejo en esa misma fecha bajo el nombre de *Glorioso Alzamiento*. El día 18 de julio pasaba a ser la fecha en la que se celebraba el alzamiento franquista sobre la el gobierno republicano por lo que la festividad adquiría un claro significado político y militar. Unida a esta simbología se añadió el concepto de “Exaltación del Trabajo” que nada tenía que ver, a nivel simbólico con el Primero de Mayo ya que lo que se “exaltaba” el 18 de julio era lo que el franquismo llamaba la paz social entre los trabajadores y los empresarios, único camino en la construcción de la Nueva España frente a la anterior, y su organización quedaba en manos del ejército, de Falange, de la propia administración del estado e incluso de la Iglesia. Desfiles militares, misas, celebraciones diversas, recepciones oficiales convertían el 18 de julio en una cita anual de reivindicación nacionalsindicalista y propagandística de los valores del alzamiento militar y del supuesto papel que todos los trabajadores, mano a mano con sus patrones, desempeñaban en la reconstrucción del país.

Así fue hasta el año 1955, año en el que el Papa Pío XII introdujo en el calendario católico oficial la fiesta de “San José Obrero Artesano”, patrón de los trabajadores, bajo la fecha del 1 de mayo. Se pasaba así por tres fases simbólicas en torno al mundo del trabajo o del 1 de mayo: de una festividad prohibida a otra permitida pero el 18 de julio y del 18 de julio a la festividad de San José Artesano. Con este último movimiento el significado simbólico de la fecha quedó asimilado por el catolicismo en contraposición directa al significado internacionalista y reivindicativo del primero de mayo tal y como se había constituido en su tradición. Tal y como explica de la Calle Velasco, “La festividad nace, pues, en abierta contraposición a la Fiesta del Trabajo” (de la Calle Velasco, 2003: 98) y bajo el lema de *Obreros de todo el mundo, unámonos en Jesucristo* monseñor Montini convocaba el 1 de mayo de 1956 en la ciudad de Milán una enorme concentración llamando a todos los obreros católicos del mundo a participar de ella, y no de la “otra”. El franquismo acogió esta nueva tradición con tanto entusiasmo que a partir del año 1958 se puso en manos exclusivas de la Organización Sindical, concretamente en manos de la Obra de “Educación y Descanso” el macro escenario sindical en el que se

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

daban cita aquellos miles de trabajadores brindando culto y agradecimiento a Franco, cantando, bailando y haciendo tablas de gimnasia, llamado “Demostración Sindical”. A partir de esa fecha, 1 de mayo de 1958, se celebró sin excepción la “Demostración Sindical”, normalmente en el Santiago Bernabéu de Madrid aunque no solo, en donde se daba un proceso evidente de propaganda de masas del que NO-DO, por supuesto, no podía ser ajeno dado que era el recurso principal de proyección oficial del estado.

Como se puede ver, según Hobsbawn el Primero de Mayo es una “tradición inventada” –aunque espontánea en su inicio– que se construye como una fecha ritualizada para dar visibilidad oficial a las demandas de un colectivo obrero que mostraba una conciencia de clase, más allá incluso de las fronteras y de los calendarios de cada territorio. El proceso que se vivió en España en relación a ese misma simple fecha presenta una pretensión evidente por parte del régimen de reinventar y resignificar – primero como “Fiesta de Exaltación al Trabajo del 18 de julio y después como la Fiesta de San José Obrero, patrón de los trabajadores católicos– la celebración para asimilarla dentro del calendario católico y así no solo continuar reprimiendo el verdadero mensaje de la lucha obrera sino operando a través de la fecha para desproveerla de todo significado de lucha y ensalzando al régimen a través de un macro escenario de estado.

Más allá de lo inmensas que fueran las estructuras que se movilizaran para aquellas celebraciones anuales, y a pesar de lo poderosas que fueran las estrategias y tecnologías del poder de estado, la memoria del Primero de Mayo en su sentido estricto se mantuvo hasta el punto de que en los años finales de la década de los sesenta se volvieron a producir movilizaciones populares aunque se ampararan bajo otros nombres, pretendiendo con ello cierta flexibilidad y apertura.

La Demostración Sindical del año 1975 fue la última que presenció el Caudillo y fue la última Demostración Sindical, al menos en los términos en los que se venía desarrollando en los últimos 18 años. El 1 de mayo de 1976 no presenció ningún macro espectáculo en ningún gran estadio y poco a poco se fue retomando la tradición obrera del Primero de Mayo como día internacional de reivindicación laboral.

El caso de estudio que hemos escogido para analizar el uso del folclore que se desarrolló por el poder en la propaganda de masas es la III Demostración Sindical del año 1960 pero su análisis estará atravesado por información de otras Demostraciones Sindicales para así dar una visión más completa de la escenificación y de los rituales e iconografías que en ellas se daban y que se pueden consultar en el Anexo II de este trabajo.



El “Imágenes” que recogió está III Demostración Sindical fue el número 800. En él se describe en nueve minutos largos la Demostración Sindical del año 1960, por lo tanto, la tercera, y se desarrolló en el estadio del Fútbol Club Barcelona a diferencia de las dos anteriores que se habían organizado en el Santiago de Bernabéu de Madrid. Salvando la primera de ellas, la celebrada en el año 1958 bajo el título de “Olimpiada Laboral”, recogida en el Noticiario 801 A¹⁰¹, todas las Demostraciones Sindicales figurarán como tal, con esa misma nomenclatura a pesar de cada una pudiera llevar un sobretítulo que hiciera referencia al tema concreto que se desarrollaba en la demostración. Así, por ejemplo, en el caso de la II Demostración Sindical, dedicada especialmente a la música, consta como “Danza y Canción. I Demostración Sindical (1959)”¹⁰² a pesar de ser, en realidad, la segunda de ellas. La primera de ellas se centró en el mundo de la gimnasia y

¹⁰¹ NOT N 801 A (1958). “Olimpiada laboral”. Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-801/1486327/> (00:08:01-00:10:00)

¹⁰² IMAG N 748 (1959). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/danza-cancion-demostracion-sindical/2878894/>

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

por lo tanto se llamó “Olimpiada Laboral” y todavía no se hace referencia a ella como “Demostración Sindical” a pesar de que sí lo sea. Su fecha de celebración fue el 1 de mayo por lo que habrá que tenerla en cuenta como la primera, tanto por la fecha en la que fue celebrada, abriendo así la época de las “Demostraciones Sindicales” anuales y, en segundo lugar porque el formato, a pesar de haberse centrado exclusivamente en el mundo del deporte apunta ya con todas las características del formato que en los años siguientes se establecería como fijo: espectáculo de masas (algo menos de 100.000 espectadores), con la presencia del Jefe del Estado y otros cargos políticos, marcialidad como característica estética principal, gran número de participantes en el ejercicio, reivindicación simbólica de la fecha del primero de mayo como fiesta de los trabajadores cristianos, presencia de NO-DO y emisión posterior en los cines con fines propagandísticos. Todo ello atravesado por el discurso de la legitimación.

La segunda de las demostraciones, dedicada a la “danza y canción” muestra ya los principales usos musicales, especialmente folclóricos, que van a quedar fijados de ahí en adelante. Se hará alusión habitual a esta II Demostración Sindical ya que su análisis nos ayudará a descubrir cómo se constituyeron tales estructuras fijas en los macro espectáculos organizados por “Educación y Descanso”. Se ha podido entrevistar a un participante de esta II Demostración Sindical quien, junto con todos los integrantes de su agrupación coral, fue llamado a la participación activa del evento en Madrid. Su testimonio aporta importante información sobre cómo se movían las estructuras de poder en lo profundo, en los niveles más micro: cómo llegaba la invitación, qué significaciones tenía, cómo se desarrolló el viaje, cómo se gestionaron los gastos o las dietas, los permisos laborales en sus puestos de trabajo, cómo fueron los alojamientos, los ensayos, la organización del acto dado que había que gestionar a miles de personas dentro del estadio, preparación del repertorio y su posterior ejecución ante el Caudillo.

Para el estudio simbólico de las “Demostraciones Sindicales” y del caso concreto de la “III Demostración Sindical” en esta investigación partimos del hecho de definir, estos espectáculos anuales, como un “ritual”, en el sentido más antropológico del término, es decir, se trata de un “ ‘paralenguaje actuado’ [...] que sirve para sacralizar alguna actividad social o institucional, y para integrar a los miembros en el orden establecido”

(Gómez García, 2002:1). Así lo hemos considerado porque las características simbólicas que la constituyen y su ejercicio repetitivo anual le confieren carácter ritual.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “rito” del latín *ritus*, se define, en su primera acepción como “costumbre o ceremonia”. La segunda definición indica, “Conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas”¹⁰³. Coincidimos con la definición en su sentido más ceremonial. En relación a su definición como “costumbre” cabría el matiz ya que una “costumbre” entraría dentro de las actividades más cotidianas, sin necesidad de que estas estén ritualizadas del todo. Tampoco coincidimos con el hecho de que se considere un conjunto de reglas relacionadas con un ejercicio religioso porque a pesar de que muchos cultos y ceremonias religiosas sí son de carácter ritual, muchas otras manifestaciones sociales en donde se representa el entramado social, responden también a una estructura ritual. Por ejemplo, un concierto de música llamada “clásica” responde a una práctica ritual ya que se desarrolla a partir de fórmulas simbólicas fijas, repetitivas, que adquieren un significado simbólico. Del mismo modo el desfile de las Fuerzas Armadas es un ritual de estado ya que se desarrolla también en un día determinado, fecha que está atravesada por significados múltiples, y responde a una sucesión de patrones que le conceden una forma ritual. Consideraremos un “ritual” o “rito” como una representación humana, ejecutada en el escenario social, atravesada por la significación simbólica y con un patrón más o menos fijo y/o repetitivo. Pedro Gómez García lo define de la siguiente manera:

El rito se inscribe en manifestaciones sociales tales como la fiesta, la celebración, la ceremonia conmemorativa, ya sea coincidiendo con ellas o frecuentemente como su momento principal. Constituye, ante todo, una práctica, un mecanismo simbólico de la vida social, que, a escala general o sectorial, contribuye a la regeneración permanente o periódica de esa vida, a lo largo de las generaciones, mediante su repetición. La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos, y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas cualificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalias a veces muy sofisticados. Se trata de una actuación preprogramada, estereotipada, codificada. No se actúa al azar ni cabe la improvisación; al contrario, cristaliza una jugada privilegiada, que tiene garantizado el éxito. (*Ibidem.*)

¹⁰³ “Rito”. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Consultado *on line* en: <http://dle.rae.es/?id=WWY3A7w> [Fecha de consulta 21/03/2016]

Las “Demostraciones Sindicales” cumplen el patrón del “ritual”: se desarrollan en una fecha concreta la que, como se ha visto, está repleta de significación simbólica, más aún en el caso de la España franquista, se ejecuta “tradicionalmente” cada año a partir del año 1958 con un formato ceremonial, casi sacro, en el que se da una secuencia interna protocolaria, también repetitiva, que va desde la entrada de Franco al recinto, su saludo a los allí presentes, el desfile de los y las actantes, la ejecución de los números de cada uno de los colectivos, el canto final de todos los trabajadores del Himno Sindical, el homenaje “espontáneo” de los mismos corriendo en masa hacia la tribuna presidencial para saludar calurosamente al Caudillo y la despedida del Jefe del Estado y su esposa.

Y así lo recogía, ritualmente NO-DO cada año, salvando que en ocasiones podía mostrar también las actuaciones que se llevaban a cabo en espacios públicos de la ciudad en cuestión, en los días previos a la ceremonia, por parte de los grupos que estuvieran integrados en la Obra. Y teniendo en cuenta las teorías de Hobsbawn y todo lo que ya se ha visto, tanto al respecto de la carga simbólica del Primero de Mayo como de la ceremonia en sí, se trataría de una “tradición inventada” ya que,

La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (Hobsbawn, 2013: 8)

En cualquier caso, se trata de un ritual organizado, ejecutado y simbolizado por un organismo del estado por lo que en él operan tecnologías de poder, en su sentido más directo y piramidal, no solo en el ceremonial en sí mismo, sino también en los procesos previos que se mueven con los y las trabajadores para que se justifique y se ratifique socialmente, a través de un espectáculo de masas, la propia existencia y acción de la Obra Sindical de “Educación y Descanso”.

Ovidio Restante, vecino de Ourense, tuvo la ocasión de vivir, con 17 años, todas esas tecnologías que operaban en la puesta en marcha de la gran macro ceremonia de la “Demostración Sindical”. Él, como sus compañeros de la Coral de Ruada de Ourense, coral que había quedado integrada dentro de los grupos folclóricos de “Educación y Descanso”, participaron cantando en la II Demostración Sindical en el año 1959 en el

Santiago Bernabéu y su experiencia y testimonio han servido para reconstruir todo el proceso anterior y posterior al producto final de la demostración en sí: el viaje, los alojamientos, la experiencia de haber estado en la capital siendo un chaval, las dietas, las actuaciones en los espacios urbanos, la organización en el Bernabéu, el protocolo, la colocación en el espacio de los escenarios, el repertorio, el vestuario con el que debían actuar, la relación con los demás “trabajadores”, la actuación en sí, el himno sindical colectivo, la despedida de Franco y el regreso a casa.

La primera información importante que surgió en la conversación con Ovidio tiene que ver con la fórmula en la que quedaron adscritas las agrupaciones dentro de “Educación y Descanso” y la relación ventajosa que surgía entre la organización sindical y las agrupaciones.

Eu era coralista da Coral de Ruada que estaba adscrita, pero non dependía, era independente pero si tiña unhas subvencións, moi pequenas, pero Educación y Descanso buscábache actuacións. Eles, a Obra, pagaban os gastos das actuacións entón, a parte de pagar as dietas ou desprazamentos , se era un día laboral pagábanlle a cada corista. Se era o día enteiro, un día enteiro, e se era medio día, pois pagábanche media xornada. E pagaban moi ben. Isto para calquera actuación.

Quiere decir entonces que, efectivamente, estar vinculado a la organización proporcionaba una situación tremendamente ventajosa, tanto para la agrupación como colectivo como para cada uno de los que formaran parte de ella ya que, en caso de que no estuvieran trabajando en aquel momento, podían cobrar por su actividad musical, y en caso de que sí estuvieran trabajando, se gestionaba el día libre en su empleo y cobraban, del mismo modo, por tal actividad.

Pero además se gestionaban permisos y sueldos de cada uno y una de las participantes en las “Demostraciones Sindicales” lo cual, por un lado, muestra la cantidad de recursos económicos con los que contaba la Obra para el despliegue, las técnicas de poder que operaban en lo profundo y, evidencia lo rentable que le salía a cada participante el irse una semana a Madrid o a donde fuera, a cantar y bailar pagados, con las dietas incluidas, a parte de la experiencia que suponía poder salir del pueblo para ir a la gran ciudad, una semana, con gastos pagados y un sueldo fabuloso.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

Este es el relato de Ovidio sobre su viaje a la II Demostración Sindical en el año 1959 en la entrevista realizada en Ourense en agosto de 20157:

Había que pedir permiso, eu non que era estudante aínda pero había que pedir permiso. Que se encargaba o Gobernador de pedir permiso á empresa. E a ver quen se negaba... O Gobernador Civil, si, si, ía ca firma del.

Falando do asunto de cando fomos no 59 á Demostración Sindical no Santiago Bernabéu. Fomos 10 días. Moito si porque houbo moitas actuacións. Non só foi para o día en si. Para o Santiago Bernabéu ensaiamos un día no parque sindical e outro día no Santiago Bernabéu. E despois actuacións...entre tanto tivemos que actuar na Plaza Mayor de Madrid, en Barreiros e en FENSA. E claro, eran actuacións non de tódolos grupos; case sempre eran tres. Connosco ía un grupo de Extremadura e outro de León. Eles de baile, e nós cantando. Eran grupos que ían por Educación y Descanso porque a Obra non tiña grupos propios. Estaba a Sección Femenina pero non era da Obra. Eles non tiñan, eramos todos nós.

Coral de Ruada estivera uns anos parada polo asunto da guerra... e despois, para que puidera cousa volver a funcionar, había que ser case... aínda que non o foses...parecer que eras adscrito ao réxime entón había que ser de "Educación y Descanso". Para a xente coma min, eu que tiña 17 anos, pero para a maioría do coro igual. Alí non chegaba ninguén aos trinta, e daquela ninguén tiña vacacións, ninguén ía de veraneo, nin de viaxe, nós tiñamos actuacións e aínda encima pagadas, ¡home! ¡Iso para nós era unha bicoca!. Ti mira que cando fomos a Madrid meu pai dábase tres pesos á semana, 15 pesetas, e eles pagábanos 75 pesetas diarias por ser xornada completa. Tiña eu cartos.... ¡bueno home!, ¡nunca tiven tantos cartos!. 750 pesetas en 10 días. Así eu me adiquei a descubrir Madrid e, a parte, un de nós xa coñecía os sitios, eu andaba xa por todas partes a gastalos. Para cada un ademais déronnos dez entradas para a asistencia do Santiago Bernabéu, á demostración. ¿E a quen llas dou? Pensei... e alí me encontrei con ao director da miña escola e díxenlle ¿quere vostede entradas para isto? ¡Si hombre, si! Díxome. Colleunas e despois presumía de que llas dera un exalumno.

Outra cousa.. claro, eles, a organización en moitas cousas estaba moi ben organizada. Porque fomos a Madrid, xa che digo, actuamos no Bernabéu, entre uns e outros, uns 6.000 entre coros, e bandas, e baile. A orquestra eran 40 bandas. E antes de esto fixeron unha selección de Coros. Nos pasamos por ela tamén. Veu aquí o que despois dirixiu alí todo aquel petate. Estivo despois nunha torre, no medio do campo, dirixíndonos a todos. Estaba o tío alá arriba, no medio do campo. Nos estabamos nas gradas e el nunha torre. Primeiro fixemos un paseillo, un desfile, polo campo. ¡Soltaron bombas e todo! Bueno...el fixo a selección, tamén das cancións que había que cantar no Bernabéu todo en conxunto. Para as actuacións individuais non. Na Demostración Sindical non

cantamos repertorio de Ruada. Alí so cantamos, primeiro o Himno sindical e despois o Hallelujah do Mesías de Händel. Ensaíámolo alí, cos outros coros, no parque sindical e no Bernabéu. Do Hallelujah non tiñamos nin idea. Había outros coros de moita fama e eles si cantarían pero nós nin idea.

A nós mandáronnos parar en pensións, non todos xuntos, pero uns nunhas e outros noutras. Na que fun eu eramos tres de uns 30 que fomos de Ruada. O noso director veu con nós, Manolo Dios. A miña pensión era na calle da Cruz.

-¿Como foi a viaxe?

Creo recordar que nós fomos o día 26 ou 27 de abril para alá. Había catro que estaban na mili no campamento entón atopamos ó Gobernador nun bar—daquela non daban permiso para saír do campamento nin de coña— dixémosllo a el e el díxollo a un coronel que estaba alí e dixo: “Tomo nota”. Bueno, eses xa viñeron. Saimos en autobús. Páranos en Verín a Guardia Civil. Prender ao chofer porque levaba contrabando de café. Chofer detido. E dixémoslles: “Mira que pasa isto, nós ímoslle cantar a Franco”. “Bueno, hai que falar co Gobernador”. Pero claro, daquela non había móbiles. Alí se foron á centralita, chamaron a Ourense o Gobernador e este díxolles: “Sóltenos inmediatamente”. Nos íámoslle cantar a Franco e o Gobernador, que estaba ao tanto en realidade da cousa... Bueno.... Despois houbo tamén outras paradas e ao pasar Medina do Campo estoupou unha roda do autobús. Houbo que parar a amañala, alá no medio da carretera entre Coruña e Madrid, ,mentres a cambiaban, xogamos un partido de fútbol alí no medio mesmo da carretera. Chegamos a Madrid as 12 da noite e saíramos de Ourense ás 7 da mañá. Distribuírannos nas pensións e despois xa viña un tipo que falaba cos da directiva de Ruada e explicoulles a eles: “tendes que ir a tal sitio ou a tal outro, a ensaiar, a actuar, a comer, etc...” Fomos á pensión, eu á Pensión San Sebastián na Calle da Cruz. [...] Tivemos habitacións individuais. Ah!, que había que chamar ao sereno. O sereno chamábaslle dende o portal batendo as palma e abríache o sereno a porta e se estabas dentro igual. O sereno abría e pechaba. Isto ao chegar á noite. Palmas e andando. O sereno estaba na rúa. Tiña asignado un traxecto de casas e así el controlaba quen entraba ou saía. Na pensión nós non tiñamos chave, nin o dono da pensión tiña a chave do portal. A chave tiña a o sereno así que era el quen abría. Ao día non que estaba a porta aberta pero á noite era así.

Alí durmimos. Ías desaiunar pola túa conta e comíamos na pensión. E nós non pagabamos nada. Bueno, o desaiuno si. Comíamos na pensión e si tiñamos algo fora, unha actuación, pois xa se contrataba unha comida por ahí. Nós íamos con dietas pagadas e con soldo aparte. Unha bicoca porque pagábannos en man, en efectivo, e a min xa me foran pagando porque eu recordo que dispoñía de cartos e eu non levei apenas nada, o pouco que me dera meu pai, que foiche ben pouco, vinte pesos. ¡Era un chollo

*nena, era bárbaro!*¹⁰⁴

En realidad no hay mucho que explicar de las palabras de Ovidio porque se explican por sí mismas y se resumen en su última exclamación: “¡Era un chollo nena, era bárbaro!”. Hablaremos en lo sucesivo al respecto de la cuestión puramente musical y del hecho de que una coral folclórica como de Ruada fuese a cantar en el Bernabéu un tema de repertorio académico –“clásico” para entendernos– del que no sabían nada, a parte del Himno Sindical. Dejamos esta cuestión para un análisis posterior.

Lo que nos interesa en este punto, aquel que nos coloca y contextualiza, es descubrir cuáles eran las técnicas que se ponían en marcha para que la macro ceremonia pudiese darse. Por un lado la influencia real que llegaba a ejercer el Gobernador Civil en cualquiera de los aspectos que afectaran a aquellos y aquellas que fueran a “cantarle a Franco”. Él mismo, como figura de autoridad, tramitaba los permisos laborales de cada una de las personas que formaban parte de la agrupación participante y no para un día, dos o tres. El viaje, como comenta Ovidio, era un viaje de diez días aproximados entre el viaje y la estancia en la ciudad ya que los actos para los que estaban “contratadas” las agrupaciones de “Educación y Descanso” iban mucho más allá del día de “San José Obrero” y del Santiago Bernabéu. Esas actividades se ejecutaban durante los días previos por todos los espacios urbanos. Todas esas agrupaciones que estaban convocadas para la Demostración Sindical se dividían en pequeños grupos de tres agrupaciones y a ellas se les asignaban diferentes puntos a lo largo de la semana para actuar en el espacio público. Esto significa que la estrategia de propaganda de la Obra de Educación y Descanso no se limitaba en absoluto, ni siquiera en el caso concreto de la celebración del 1 de mayo, al gran escenario del campo de fútbol sino que su propaganda se extendía en red por el espacio más público y ciudadano de una forma atómica en la que los y las madrileñas, una semana antes del acto en sí, tenían ocasión, no solo de ver bailes y cantos de las “regiones” en sus calles, sino, en realidad, de “comprobar” de qué manera actuaba con los y las trabajadoras de España esa obra sindical que organizaba el tiempo libre y ocioso de las mismas cantando y bailando. Se trata, en nuestra opinión, de una estrategia de poder más sutil y menos evidente que aquella que se desarrollaba en el propio estadio pero complementaria, y más efectiva si cabe, porque trascendía el espacio institucional del estadio para introducirse directamente en el urbano, en el de todos y todas. Más allá de

¹⁰⁴ C.p. Ovidio Restante en Ourense (13/08/2015)

que las ciudades llamadas a ser sede de las Demostraciones Sindicales viviesen de forma directa la organización de un espectáculo que movía a miles de personas para el día 1 de mayo, vivían también las estrategias menos masivas que se movían en sus plazas. NO-DO, como veremos en el caso del “Imágenes” N 800 que describe la III Demostración Sindical, fue parte fundamental en la propaganda de esa otra estrategia que se movía y que muestra hasta de una forma casi anecdótica, pintoresca y atravesada por el discurso del estereotipo; “las provincias y los provincianos en la gran ciudad”. Podemos concluir por lo tanto que en la organización de los actos del 1 de mayo se desarrollaban, paralelamente, dos estrategias complementarias entre sí: una macro y otra más micro. Y ambas quedaban recogidas, por lo general, en el NO-DO, organismo que se encargaba de que ese ejercicio saliese de la ciudad en cuestión a través del cine y así llegase a todas y todos los españoles.

Volviendo a la actividad del Gobernador Civil de Ourense, se ve que su influencia no se limitaba únicamente a la de asegurarse de que cada trabajador obtuviese su permiso laboral sin represalias del patrón para poder acudir a la demostración sino que además podía llegar a extender su influencia sobre los permisos de aquellos que por entonces desarrollaban el servicio militar obligatorio o conseguir que la Guardia Civil hiciera la vista gorda al respecto del contrabando de café del chofer del autobús que llevaba a de Ruada de Ourense a Madrid. Y como decía literalmente Ovidio: “E a ver quen se negaba....”.

También hemos podido ver como la Obra se encargaba de pagar a cada uno y una de las participantes –fuesen o no trabajadores dados de alta como Ovidio que era estudiante pero cobró lo mismo que los demás– por cada uno de los días que pasaban en Madrid. 75 pesetas cada día por estar “contratados” a jornada completa y con todas las dietas, menos el desayuno, incluidas en el viaje. Ese era el coste que había que pagar por hacer propaganda: sueldos de 75 pesetas por jornada de 6.000 personas durante 10 días (4 millones y medio de pesetas de gasto) más lo que fuese necesario invertir en el alojamiento, comidas, cenas y desplazamientos de cada una de ellas. Podríamos decir que no se reparaba en gastos. Así estaba Ovidio encantado con sus 17 años, yendo a cantar lo que le mandaran con sus compañeros de coro, a una ciudad que no conocía no habiendo salido nunca de Ourense y con dinero en los bolsillos; “un chollo”, esa era su definición de la experiencia.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Pero el “chollo” le costaba mucho dinero al régimen y sin embargo las dimensiones del acto en sí no solo no fueron a menos sino que fueron a más y más. Con el paso de los años el número de aquellos y aquellas llamados a bailar, cantar, tocar y/o hacer las tablas de ejercicio fueron in *crescendo* de forma más que notable hasta alcanzar unas dimensiones inmensas. Téngase en cuenta que ya en el año 1959, en aquella segunda demostración sindical a la que había acudido Ovidio, eran 6.000 personas las que participaron activamente del acto. Era, sin duda, uno de los grandes momentos del régimen a nivel propagandístico, como si de una suerte de *potlach* se tratase en el que el régimen pretendía reforzar y afianzar su poder en una magna ceremonia sin reparar en gasto alguno, intercambiando “vacaciones pagadas” por prestigio y legitimidad. En términos teóricos de Pierre Bourdieu, un pretendido capital simbólico en donde el intercambio del don (legitimación) y contra don (sueldo + viaje pagado + entradas gratis) no era menos importante que la propia actividad en sí misma.

En el *trabajo de reproducción de las relaciones establecidas* –fiestas, ceremonias, intercambios de dones, de visitas o de cortesías y sobre todo de matrimonios–, que no es menos indispensable para la existencia del grupo que la reproducción de los fundamentos económicos de su existencia, el trabajo necesario para disimular la función de los intercambios tiene una participación no menos importante que el trabajo exigido por el cumplimiento de la función. (Bourdieu, 2007: 179)

Y toda esta cadena de favores –limitada a lo privado algunas veces– desde los del Gobernador Civil hasta los de “Educación y Descanso”, formaban la red entrelazada de las demostraciones, de las cuales, el montaje y difusión de NO-DO en los cines era ese “rito” anual.

Y volviendo a la ritualización de las demostraciones, y Ovidio lo confirmó, y sabiendo ya como se ha visto que en realidad empezaba por el “paseo” de “provincianos” por las ciudades en las que se desarrollaba la ceremonia, de allí, por fin, se pasaba al interior de un estadio que estando ya repleto, primero veía (y en este orden): la entrada y saludo de Franco y su esposa, el desfile de cada uno de los grupos que formaban parte del “alarde”, cada una de las actuaciones de los grupos participantes, quizá, como en el caso de la III Demostración Sindical un baile colectivo y, por último, un enorme coro sindical que en su interior asimilaba a muchos otros anónimos (y a los “productores españoles”), cantaban el Himno Sindical y quizá como en el 1959, alguna otra pieza coral, siempre con un significado simbólico; por último, saludo espontáneo (o más bien pretendido como

tal ya que por supuesto nada allí se dejaba al azar) de todos esos “productores” españoles al guía y Caudillo, despedida calurosa del mismo con la mano y en la lejanía de su tribuna y salida del estadio.

Pasemos entonces a analizar como fue el ritual concreto de la III Demostración Sindical de 1960, celebrada en esa ocasión en la ciudad de Barcelona, ciudad que también aporta una simbología específica a la ceremonia de aquel año dado que el significado simbólico de Barcelona para el régimen no era el mismo que el de la ciudad de Madrid, del mismo modo que tampoco significaba lo mismo el campo Camp Nou que el Santiago Bernabéu.

9.1. Cuestiones relativas a lo musical

La música folclórica de cada una de las “regiones” no solo fue importante en la II Demostración Sindical de la que fue protagonista Ovidio sino que alcanzó una importancia tremenda en todas las Demostraciones Sindicales. Gran parte del despliegue artístico que se ponía en marcha en estos actos tenía que ver con la música. Por ello, solía ser habitual no solo una representación folclórica de los “bailes regionales” (con mayor o menor nivel de invención) de cada uno de los territorios españoles que estuvieran representados aquel año sino que además también estaba programado un espectáculo de canto coral como cierre del acto. Además del “tradicional” Himno Sindical con el que se cerraba la ceremonia, en el caso de la II Demostración Sindical, 30 coros y 15 bandas de música entonaron el Hallelujah del *Mesias* de Georg Friedrich Händel así como en la III Demostración miles de voces entonaron juntas una sardana catalana.

Son dos los momentos en los que va a proyectarse material musical gallego en los diez minutos escasos de este “Imágenes”. Estos dos momentos tienen que ver con la estructura ritual de la semana sindical: el primero está relacionado con el desfile y actuaciones de los grupos en el espacio urbano, en este caso en algún enclave de la ciudad de Barcelona. El segundo de ellos se desarrolla en el interior del estadio de fútbol y en este caso, la música compartirá protagonismo con pruebas físicas de diverso tipo (tablas gimnásticas, ciclismo en un velódromo colocado específicamente para la fecha e incluso una muestra de natación sincronizada en una piscina, también colocada para tal ocasión) y con el canto final del acto.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

En el primero de los enclaves, el urbano, el espacio reservado para Galicia no podía ser más significativo: a las puertas de la catedral de Barcelona. La asociación simbólica directa entre el catolicismo y Galicia va a ser una pervivencia en el discurso de NO-DO (y el régimen) desde los primeros hasta los últimos números de proyección del organismo. Más allá de esto, que no es nuevo aunque sí constante, el ítem musical escogido para acompañar a las imágenes es una de los más utilizados por NO-DO en su resumen auditivo de Galicia y lo gallego. Se trata de la *Muiñeira de Lugo*. Fue tan constante el uso que se hizo de ella que este ítem concreto se relacionó directamente con los procesos de folclorismo y estereotipia en el futuro hasta llegar a convertirse casi en una especie de “pieza maldita”, o al menos de desagradable digestión cultural.



Tanto es habitual su uso que en la segunda crónica musical en la que aparece representada Galicia, ya dentro del estadio, la pieza que acompaña a las imágenes en las que figura el baile vuela a ser la misma *Muiñeira de Lugo*. Se trata de un corte de menor duración ya que no se hace una crónica completa del baile folclórico gallego sino que se trataría de una “estampa” más en el medio de tantas otras como las de Andalucía, Canarias, Cataluña, etc. Y, en el cualquiera de los dos casos que acabamos de presentar, el audio que se escucha no se corresponde ni con el sonido original del momento retratado ni tampoco sería coherente con el repertorio con el que habría sido ejecutado ninguno de los bailes. Veamos por qué.

Según la información que aporta el locutor fueron treinta y seis los grupos de folclore—siempre de Educación y Descanso— con un total de 9.000 trabajadores y trabajadoras, número nada desdeñable que ya incrementaba en 3.000 el número de participantes en relación a la demostración del año anterior. Teniendo en cuenta que las escenas relativas al baile se desarrollan en dos espacios distintos, también en las imágenes de NO-DO, hemos dividido el análisis atendiendo a esta división precisamente porque, como se ha visto en las páginas anteriores, cada uno de los espacios proporciona un significado simbólico distinto al baile y su ejercicio respondería a un interés político común pero diferencial en cuanto a las estrategias de propaganda que operaron en cada una de ellas.

En el primero de los espacios —el urbano— se distinguen dos bailes y ambos se ejecutan con el mismo ítem musical. El primero que se expone es una *muiñeira* con una agrupación mixta y numerosa. En este baile se van a diferenciar, como viene siendo habitual, *puntos* e *voltas* y el carácter coreográfico de la misma queda claro en el momento en el que se ve como el baile está constituido por un considerable número de cruces coreográficas entre las parejas, figuras extrañas que se salían de la más habitual: aquella en la que la pareja bailaba el *punto* enfrentada en donde el sentido simbólico del baile partía de la comunicación entre los dos ejecutantes que formaban la pareja. La función originaria del baile en sí se pierde en favor de una mayor espectacularidad coreográfica alterando así, de manera consciente, las fórmulas del baile. En cualquier caso el objetivo de esas demostraciones folclóricas no era la comunicación entre los cuerpos que bailan por lo que la coherencia con respecto a lo que debía ser un espectáculo se mantiene. La distorsión surge cuando esa es la fórmula que se presenta como “tradicional”, tal y como citan las locuciones, dejando a entender que era así como se bailaba aún en los pueblos justificando la existencia y la labor de las agrupaciones folclóricas y el uso folclorístico que se hacía de las culturas tradicionales.

El segundo de los bailes de exterior va a estar interpretado por una pareja mixta de niños y no bailaban *muiñeira*. Esto es de considerable importancia porque es una de las escasísimas ocasiones en las que el baile ejecutado no responde a la categoría de *muiñeira* sino una *xota* (*jota*). Teniendo en cuenta que si Galicia tenía alguna “bandera” identificativa de su tradición musical era la *muiñeira*, a pesar de que el repertorio popular sea mucho más amplio, no deja de ser extraña su presencia. En cualquier caso, aunque esto fuese así y lo que se bailase fuera *xota*, quedó igualmente asimilada bajo el paraguas

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

de la *muiñeira*, del mismo modo que podría ocurrir (y de hecho ocurría) en cualquier otro caso cultural. Por ejemplo, se asociaba a Andalucía con la *sevillana* más allá de lo que se pudiera bailar fuese una *alegría* o a Aragón a la *jota* aunque lo que se bailase fuese una *seguidilla*. Del mismo modo cuando bailaba Galicia se representaba a través de la *muiñeira* aunque lo que se viese bailar fuese otra cosa y lo cierto es que esta confusión de información parecía responder al poco interés que se tenía en mostrar el repertorio, ya folclorizado sin duda, en toda su diversidad. El objetivo era definir “regiones” por asociación directa por lo que la cuestión cultural-musical quedaba resumida y/o reducida en: Galicia y la *muiñeira*, Andalucía y la *sevillana* o Aragón y la *jota aragonesa*.

Pero en las imágenes no queda duda alguna para nosotros de que lo que bailan los niños es *xota* y no *muiñeira*, a pesar de que se trate de una escena breve y, a pesar de que podría por un momento darse a confusión dado que los pequeños, picando la *volta* podría parecer que hacen picado de *muiñeira* ya que, en algunos casos no solo son similares sino que a veces son intercambiables (Costa Vázquez-Mariño, 2007: 462). Pero si se presta atención al manejo del *pandeireteiro* que se ve al fondo mientras los niños bailan, no hay lugar a dudas de que no se trata de un baile en compás de 6/8 (o un binario) sino de un compás en tres tiempos; seguramente un 3/4 o un 3/8. No hay duda de que se trata de una *xota*, el baile que, después de la *muiñeira*, tiene mayor aceptación popular en Galicia y que prácticamente nunca se manifiesta en el material de NO-DO. “A xota constitúe, canda a *muiñeira*, o baile máis difundido no ámbito popular, aínda que non é específico de Galicia, pois esta estendido por toda a Península” (*Ibidem.*)



Niños bailando un punto de xota

El segundo de los escenarios en el que figura un baile gallego tiene lugar ya directamente en el estadio del Camp Nou junto con el resto de los grupos folclóricos. En este punto, se hace necesario hacer una breve descripción de cómo se desarrollaron estos “bailes regionales” en esta tercera edición de la “Demostración Sindical” y que, guarda mucha similitud con la fórmula que se puso en marcha en la segunda. Después de la entrada de Franco al estadio, de su saludo, del desfile de los abanderados de cada agrupación participante, después también de la ejecución de las tablas gimnásticas, de la carrera de bicis en el velódromo y del sorprendente número de natación sincronizada en dos especies de piscinas colocadas en el centro del Camp Nou para tal ocasión, llegó el turno de los grupos folclóricos. Y lo increíble en esta participación es que todos los grupos participantes en el acto bailaron a la vez en el estadio, repartidos, por todo el espacio del campo, en pequeños grupos simultáneos. Esto mismo ocurrió en la II Demostración Sindical en la que cada uno de los grupos folclóricos disponía de una pequeña plataforma asignada en la que ejecutaron sus bailes pero también de forma simultánea a los demás grupos. Músicos tocando a la vez, bailarines bailando a la vez, repertorios sonando a la vez, cada uno atendiendo a lo suyo en un evidente “caos organizado” de actuaciones simultáneas en las que ni Franco en su tribuna de honor podía entender bien lo que allí ocurría. Parece claro que lo que se pretendía era dar cita simultánea a tantos grupos para regalar una imagen de masividad en honor al Caudillo. Lo que parece evidente es que el que hubiera o no sentido musical era lo de menos y por lo tanto la evidente sensación que surge al verlo es que, más allá de que el objetivo fuese honrar al Caudillo con el “pueblo” bailando y cantando su folclore, lo último que parecía importar era conceder sincero valor a las manifestaciones culturales que allí se estaban dando. Y en el caso de la II Demostración Sindical del 1959 cada uno de los grupos tenía un mini escenario para cada uno de los grupos por lo que la imagen del campo del Santiago Bernabéu aparecía ante las cámaras de NO-DO abarrotada de “escenarios regionales” como si de un mapa folclórico de España se tratara en donde la música era evidentemente lo de menos, pero en el caso de la III Demostración Sindical ya ni tan siquiera se colocaron esos escenarios y, cada uno de los grupos que participaron allí –36 según la locución– bailaron en una parcela de espacio de campo asignada a cada uno. Así los andaluces bailaban a la vez que los aragoneses, que los gallegos, que los vascos, que los asturianos o que los canarios. Una estampa llena de tipismo y “colorido” pero en el que era francamente complicado comprender musicalmente algo. Los bailes y la música no solo se ponen entonces al servicio de la legitimación del régimen –ya que lo que se baila, según el discurso del

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

régimen, son los bailes del pueblo, con los trajes del pueblo, con los músicos del pueblo y el repertorio del pueblo, todo ello en indudable homenaje a Franco— sino que además se convierten en meros adornos típicos atravesados por todos los tópicos, sin ningún tipo de valor cultural real (nada tenía que ver lo que allí se bailaba con lo que bailaba el pueblo). Se trataba de un ostentoso cuadro y un carísimo ritual en el que el único objetivo era que Franco saliese de nuevo victorioso, fortalecido y legitimado a nivel simbólico por el magno agradecimiento que mostraban allí “los productores” españoles.

En palabras de Ovidio:

Nós fomos, agardábamos para cantar nunha grada, e do que pasaba no campo mentres bailaban, eu non entendía nada.

En imágenes de NO-DO:



Escenarios folclóricos de la II Demostración Sindical (1959)
IMAG N 748



Grupos folclóricos –y piscina– bailando en la III Demostración Sindical (1960)
IMAG N 800

Vistos los bailes, pasemos a ver los trajes. El uso de los trajes legitima al ejercicio folclórico. Da igual lo sencillo o recargado de los mismos, el caso es que sean como fueren, el ir vestido –para bailar o tocar– con un traje que se asemeje al folclórico, legitima a los cuerpos a tal actividad y, por lo tanto, en ningún caso, a lo largo de los años y de las Demostraciones Sindicales, no hay folclore sin trajes, ni tampoco tabla gimnástica sin uniformes. Se perciben dos trajes “regionales” diferentes que nos indica que cada uno de ellos pertenece a una agrupación distinta y se corresponde uno de ellos con la agrupación folclórica que bailé a las puertas de la catedral de Barcelona –en el espacio urbano– y el otro con la agrupación folclórica que bailó en el interior del estadio. Los primeros, siguen los patrones que ya hemos visto en varias ocasiones: el traje femenino consta de zapatos, medias, enaguas, falda roja con líneas negras, mandil, blusa, dengue, pañuelo y joyas. El traje de los hombres consta de botas, *polainas*, pantalón, fajín, camisa y chaleco. Se trata de trajes, sobre todo los femeninos, sencillos, sin demasiada riqueza, y homogéneos entre sí:



Sin embargo, el traje vestido por la agrupación folclórica que representó a Galicia en la muestra de la Demostración Sindical va a ser sustancialmente distinto, muy especialmente en el caso del femenino. Como se puede apreciar en la siguiente fotografía, las mujeres ya no llevan la falda roja corta que llevaban en el caso anterior sino que vestían falda larga hasta los pies, *mantelo* negro, blusa, *xustiño* cubierto por un bobiné blanco que llevaban sobre los hombros. No llevan pañuelo en la cabeza sino que bailaban

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

con trenza y lazo y son, del mismo modo que los anteriores, homogéneos entre sí. Su forma parece vincularlo con trajes de la zona de A Coruña por lo que podría haberse tratado de alguna agrupación de la zona, incluso de Cántigas da Terra, asimilada también por la Obra de “Educación y Descanso” pero esta afirmación no está comprobada.



Se trata de un traje con mayor riqueza de adornos que el anterior. El uso del bobiné o del mantelo en lugar del mandil, también enriquece el traje así que a rasgos generales podemos decir que se trata de una indumentaria más rica que la anterior y por lo tanto es importante en la medida de que se trata de un traje menos homogéneo de lo que será habitual en las Demostraciones Sindicales. Por otra parte, el traje de los hombres solía usarse de forma más uniforme y homogénea, incluso entre agrupaciones de distintas procedencias. que el traje femenino. Así también en este caso los hombres vestían botas, polainas, pantalón, fajín, camisa y chaleco.

Y, por último en relación a características musicales, un breve apunte de las agrupaciones instrumentales que acompañan el baile. Se juega con los mismos elementos instrumentales que se han visto en casos anteriores. De nuevo, la agrupación que acompaña a las manifestaciones bailadas es una agrupación instrumental formada por los mismos instrumentos que solían aparecer en NO-DO así que del mismo modo que el repertorio, el baile o los trajes, figura también folclorizada ya que las fórmulas organológicas podían ser mucho más diversas y menos homogéneas de lo que se retrataba

en ocasiones como estas. Esta representación instrumental podía variar en número y podía ser también que en algunos casos constara de algún instrumento más como las *cunchas*, pero en general, los instrumentos que constan en NO-DO son la gaita, el bombo, el tamboril y la *pandeireta*.

De nuevo son dos las agrupaciones que aparecen en este “Imágenes”: una en el exterior y otra en el interior del estadio, pero la única que llega a apreciarse bien gracias a la claridad del plano es la que se presenta debajo de estas líneas. Como se puede ver se trata de un quinteto tradicional formado por dos gaitas, bombo, tamboril y una *pandeireta*. A la derecha, aunque no tocando, se encuentra un niño pequeño con otra *pandeireta* en la mano.



La segunda de las agrupaciones, la que consta en el interior del estadio barcelonés, no llega a apreciarse con claridad ya que los músicos no aparecen en plano en ningún momento. Pero de los instrumentos que pueden distinguirse figuran una gaita, un bombo y una *pandeireta*. No cabe duda de que también habría un tambor o caja acompañando a estos tres. Lo que es común a ambas, y en general a NO-DO, es que son agrupaciones masculinas. Los que interpretan son hombres. Los que bailan, en este caso, hombres y

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

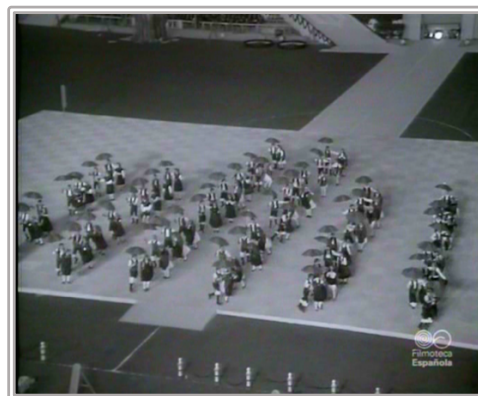
mujeres ya que al no ser grupos de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, no se veían afectadas por la prohibición que impedía la participación masculina en el baile.

Las características musicales de las Demostraciones Sindicales irán evolucionando con el paso de los años pero en general estarán basadas en los mismos procesos dentro del mismo ritual. Este concepto “multi regional” en el que las agrupaciones actuaban en simultaneidad se irá abandonando y la fórmula que irá apareciendo en su lugar es aquella en la que cada agrupación, en lugar de llevar a cuatro o cinco parejas figurará hasta con casi una centena de ellas siguiendo la premisa “de cuanto más grande mejor”. Es decir, macro espectáculos en los que en un mismo gran producto final figuraban asimiladas muchas agrupaciones distintas, que se quedaban sin nombre bajo el paraguas de Educación y Descanso, ejecutando coreografías más sencillas en lo micro pero mucho más complejas en su visión macro. El folclorismo de las “Demostraciones Sindicales” alcanzará su máximo desarrollo a finales de los años 60 y en la década de los 70 en donde la invención, ya no de la tradición, sino incluso de la manera de entender el folclore, será cada vez más notable, más elaborada y más compleja, siempre con el objetivo de magnificar el acto y de legitimar el poder. En ello no se reparaba tampoco en el uso de estereotipos y fantasías (en el plano de lo simbólico), así como agrupaciones unidas por un concepto cultural inventado como podía ser, en lo referente al noroeste español, lo “galaico”. Bajo esa categoría tenían cabida no solo las agrupaciones gallegas sino incluso las asturianas o las cántabras y bajo ella las culturas quedaban totalmente aglutinadas en un producto folclorístico que solo existía aquel día y que solo tenía razón de ser aquel día. Trajes homogéneos en cientos de personas, bailes muy sencillos para que el macro producto tuviera sentido solo en su visión cenital, ítems musicales manidos pero reconocibles (o reconocibles por manidos, y otros elementos que pudieran diversificar el espectáculo de año en año como los paraguas, las cintas de colores, o lo que a la organización se le ocurriese para magnificar y reinventar el ceremonial en cada una de sus dieciocho ediciones.



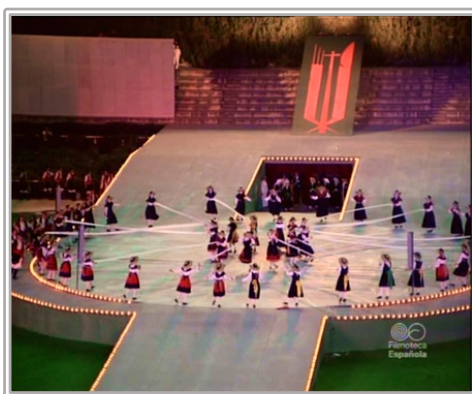
XII Demostración Sindical (1969)

DOC COL 0418



XVII Demostración Sindical

(1974) NOT N 1634 A



XVIII Demostración Sindical (1975)

DOC COL 1716

Como se ve en las imágenes expuestas, los dibujos coreográficos solo podían ser comprendidos desde una mirada superior, cenital, como se ha dicho. La imagen de NO-DO, a través de ese tipo de planos, jugaba un papel central en la representación del poder de Franco en la realidad. Una visión cenital es lo más parecido a la visión de Dios desde la altura y el plano edifica el poder de Franco en la realidad, crea realidad. Esta mirada cenital era compartida por los y las espectadoras de NO-DO (y de la televisión en caso de que TVE recogiera también el acto) que, de lo contrario, de estar presentes en el estadio, solo podrían tener una visión parcial del acto. Y así, el poder aparece en su capacidad y potencia de legitimación puesto que estas representaciones conducían a ella, porque no solo veían la Demostración Sindical las masas que cabían en el estadio sino aquellas que lo veían en el cine o en la televisión.

9.2. La locución

La locución de este “Imágenes” se corresponde con la fórmula habitual de NO-DO para estos casos: voz masculina con mensajes ideológicos claramente explícitos y con un vocabulario ostentoso y grandilocuente, a la altura del ritual, dejando en alta estima no solo al Caudillo sino al sentido homenaje de los y las trabajadoras católicas españolas al Jefe del Estado. En este sentido la pervivencia es clara, más teniendo en cuenta que en este mismo año 1960 (y sucesivos) se produjeron en NO-DO materiales más renovadores y que ya anunciaban estrategias económicas aperturistas, enfocadas sobre todo al desarrollo naciente del turismo, con un lenguaje que abandonaba la pompa institucional para aproximarse más al del pueblo y a los intereses del mismo. Pero las Demostraciones Sindicales siguieron un camino aparte, del mismo modo que aquellos materiales en donde se retrataba alguna noticia relativa a algún acto institucional, fuese político o eclesiástico, siguieron el camino del inmovilismo y de la pervivencia formal.

No podía ser de otro modo dado que NO-DO era el organismo que era y dependía de directamente del gobierno así que el discurso de la locución es el discurso explícito de la legitimación, de la dominación de la asimilación y el estereotipo cultural y un discurso repleto de calificativos positivos al poder con el que pretendía hacer propaganda de masas directa y explícita a favor del régimen y de sus ejercicios de poder. Un discurso que se centra principalmente en justificar la participación de los y las productoras en la Demostración Sindical por absoluto agradecimiento a Franco y a su ejecutivo así como a la labor “encomiable” que Educación y Descanso desarrollaba con los y las trabajadoras durante todo el año. La voz del locutor, el tipo de inflexiones y entonaciones vocales así como el tipo de vocabulario usado es un recuerdo vivo para muchas generaciones, incluso para aquellas que no fueron contemporáneas a NO-DO, pues trata de un estilo de noticiario único y absolutamente reconocible en España, ya no solo porque el locutor fuese una persona tan conocida como Matías Prats (locutor también de otros espectáculos cenitales como el fútbol o los toros) sino porque el texto, el discurso y la entonación del mismo solo podía ser de NO-DO.

El estudio detallado de la locución de este material aporta cuestiones muy interesantes, más allá de que lo evidente. Pero no por serlo y ser también claramente explícito deja de

motivar un análisis más profundo sobre el ejercicio de poder. En primer lugar decir que el mensaje político que se desprende de la locución es explícito y nunca se muestra escondido sino al contrario. En segundo lugar hay que ver qué otras cuestiones se mueven en la locución estando en un plano más profundo, menos evidente, y que apoyan los diferentes discursos y argumentos políticos, ideológicos, culturales y territoriales del régimen. NO-DO construye discurso a través de los recursos lingüísticos, del lenguaje audiovisual (tipos de planos, colores, luces, sombras), del sonido (el uso de la música en sus diferentes contextos ya sean institucionales, populares, religiosos, urbanos o rurales). El análisis de ese discurso debe atender a lo explícito (la locución principalmente) pero sobre todo a lo implícito: a lo semiótico y simbólico puesto que es desde ahí especialmente desde NO-DO construía realidades y legitimaba al poder.

Tal y como hemos ido haciendo en las cuestiones relativas a aspectos musicales podemos dividir la locución en dos diferentes partes; aquella que se lee acompañando a las imágenes urbanas y aquella otra que se lee en las imágenes que muestran el ritual del estadio. Ambas son paralelas pero hay una más institucionalizada, menos protocolaria y otra menos. En cualquier caso son locuciones, ambas, complementarias entre sí y en ambas se pueden percibir los elementos básicos de la misma. Por ejemplo, el hecho de que la Demostración Sindical se celebrara en la ciudad condal no era baladí; era una batalla simbólica entre Franco y la ciudad o, más bien, la forma de la que disponía el régimen de establecer su poder totalitario ante la ciudad ya que no lo de convencerla se presentaba complicado. Barcelona se elevaba ante el régimen orgullosa, con un pasado incómodo como casi ningún otro lugar y no solo por cuestiones que tuvieran que ver con el catalanismo sino por su pasado claramente vinculado a la izquierda, especialmente anarquista. Barcelona era aquella ciudad en la que el número de los y las trabajadoras afiliadas a la CNT en el año 1936 era elevadísimo (1.577.000 militantes solo en la CNT). Era la ciudad en la que cuando los poderes de estado (en aquel momento republicanos) cayeron, las acciones anarquistas, a un nivel local o comarcal, se organizaron logrando que durante un periodo de tiempo Cataluña se autogestionara de manera independiente a través de la acción directa de colectivos populares¹⁰⁵. Era Cataluña la que había recibido

¹⁰⁵ Este movimiento fue bautizado por muchos como de “Revolución social” o “Revolución Libertaria” y su carácter revolucionario era indudable. Se llegaron a crear comités organizativos que estuvieran al margen del poder de estado, se abolió el dinero y se substituyó por vales, se colectivizó la producción y sus

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

el homenaje de George Orwell en forma de relato –*Homage to Catalonia*– publicado en el año 1938 en el que describía admirado a una Barcelona en plena ebullición libertaria. Lo narraba así:

Había viajado a España con el proyecto de escribir artículos periodísticos, pero ingresé en la milicia casi de inmediato, porque en esa época y en esa atmósfera parecía ser la única actitud concebible. Los anarquistas seguían manteniendo el control virtual de Cataluña, y la revolución estaba aún en pleno apogeo. A quien se encontrara allí desde el comienzo probablemente le parecería, incluso en diciembre o en enero, que el período revolucionario estaba tocando a su fin; pero viniendo directamente de Inglaterra, el aspecto de Barcelona resultaba sorprendente e irresistible. Por primera vez en mi vida, me encontraba en una ciudad donde la clase trabajadora llevaba las riendas. Casi todos los edificios, cualquiera que fuera su tamaño, estaban en manos de los trabajadores y cubiertos con banderas rojas o con la bandera roja y negra de los anarquistas; las paredes ostentaban la hoz y el martillo y las iniciales de los partidos revolucionarios; casi todos los templos habían sido destruidos y sus imágenes, quemadas. Por todas partes, cuadrillas de obreros se dedicaban sistemáticamente a demoler iglesias. En toda tienda y en todo café se veían letreros que proclamaban su nueva condición de servicios socializados; hasta los limpiabotas habían sido colectivizados y sus cajas estaban pintadas de rojo y negro. Camareros y dependientes miraban al cliente cara a cara y lo trataban como a un igual. Las formas serviles e incluso ceremoniosas del lenguaje habían desaparecido. Nadie decía señor, o don y tampoco usted; todos se trataban de «camarada» y «tú», y decían ¡salud! en lugar de buenos días. La ley prohibía dar propinas desde la época de Primo de Rivera; tuve mi primera experiencia al recibir un sermón del gerente de un hotel por tratar de dársela a un ascensorista. No quedaban automóviles privados, pues habían sido requisados, y los tranvías y taxis, además de buena parte del transporte restante, ostentaban los colores rojo y negro. En todas partes había murales revolucionarios que lanzaban sus llamaradas en en límpidos rojos y azules, frente a los cuales los pocos carteles de propaganda restantes semejabán manchas de barro. A lo largo de las Ramblas, la amplia arteria central de la ciudad constantemente transitada por una muchedumbre,, los altavoces hacían sonar canciones revolucionarias durante todo el día y hasta muy avanzada la noche. El aspecto de la muchedumbre era lo que más extrañeza me causaba.

beneficios, se expropiaron tierras que pasaron a gestionarse como comunas agrarias libertarias,, se constituyeron una cantidad considerablemente grande de colectividades populares que se encargaron de poner en funcionamiento la administración, los transportes, la industria, etc. Para ampliar esta cuestión recomendar la consulta del documental *Anarquismo. Vivir la utopía.(1930-1939)*. (1997) Dir. Juan Gamero. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/anarquismo-vivir-utopia-1930-1939/942896/>

Parecía una ciudad en la que las clases adineradas habían dejado de existir. Con la excepción de un escaso número de mujeres y de extranjeros, no había gente “bien vestida”: casi todo el mundo llevaba tosca ropa de trabajo, o bien monos azules o alguna variante del uniforme miliciano. Ello resultaba extraño y conmovedor. En todo esto había mucho que yo no comprendía y que, en cierto sentido, incluso no me gustaba, pero reconocí de inmediato la existencia de un estado de cosas por el que valía la pena luchar. (Orwell, 2000: 20-22)

Llevar a esa Barcelona una Demostración Sindical, teniendo en cuenta su pasado sindical y revolucionario, era una tarea difícil pero obligada ya que si se conseguía convertir, al menos ante los medios para que ellos pudieran darle cobertura informativa, a aquella ciudad de pasado libertario en una ciudad sindicalmente agradecida a Franco, se ejemplarizaría al resto de España. “Meter en vereda” a la desobediente Barcelona era de extrema importancia para el régimen porque si “caía” ella no habría ninguna otra que se atreviera a resistir. Pero el discurso no es belicoso ni mucho menos sino que se muestra a una Barcelona (y Cataluña) con-vencida, al fin despierta, una Barcelona que descubría en Franco y su el régimen la paz social, la paz sindical, el cristianismo, el españolismo y el sentido verdadero de la justicia.

Con estas palabras abre, en la voz de Matías Prats, la locución mientras NO-DO recoge los planos de las calles de una Barcelona abarrotada y rendida a los pies del desfile sindical protagonizado por los grupos folclóricos, “llegados desde los más apartados rincones de la geografía patria”:

“En Barcelona va a solemnizarse el día de San José Artesano, patrono de los trabajadores españoles, patrono de los trabajadores católicos de todo el mundo, con la III Demostración Sindical. El monumento al gran Almirante en la Puerta de la Paz ha testificado la llegada el día anterior de su Excelencia el Jefe del Estado que presidirá la espectacular Demostración. La Plaza de Cataluña, radiante de luminosidad y hermosura, recogerá pronto tras las primeras horas de la mañana el rebullir gozoso de la gente en el día de tan señalada fiesta. La Organización Sindical, al lado de Franco, en el corazón de Cataluña, va a rendir el homenaje de su amor y de su admiración de este pueblo laborioso que tanto se afana, con las demás provincias hermanas, por la grandeza de España. Las calles de la ciudad condal se llenan con el colorido y la gracia de los grupos folclóricos de Educación y Descanso llegados desde los más apartados rincones de la geografía patria para intervenir en la magna demostración. Representantes de todas las regiones con sus vistosos atuendos característicos, con sus

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-198)

*músicas, sus canciones y sus bailes, desfilan ante los barceloneses que llenan las aceras
y los balcones admirando el singular cortejo. La banda música de los mineros de
Andorra cierra el desfile”*



A partir de ahí (minuto 01:44 de metraje) y ya introducido el contexto espacial, las imágenes, de la mano de la locución, van a centrarse en el desarrollo de los bailes folclóricos por varios puntos de la ciudad, entre ellos, el gallego. En estas palabras se pude ver por un lado, como se incide de nuevo en la relación establecida entre Cataluña y las demás “regiones”, en esa hermandad nacional pretendida para el franquismo y su modelo de nación. Por otro lado, los adjetivos asignados a cada una de las “regiones/culturas” evidencian los estereotipos y categorías que se imprimen a cada una de ellas. Por último se observa el uso de los niños dentro de un discurso continuista en el aparecen presentados no solo como herederos de una “tradición” sino de todo aquel proyecto que era España.

“Los grupos detienen su marcha en distintos lugares del recorrido y ejecutan en medio de un cerrado corro de espectadores parte de sus repertorios como anticipo de sus actuaciones que han de llevar a cabo más tarde en el escenario de la demostración. Garbo y salero de Andalucía en la Plaza de Cataluña.

Estos son los firmes pilares de las famosas torres humanas. En el atrio de la catedral, las evoluciones y los giros de la dulce danza galaica al ritmo de gaitas y tamboriles. Maravillosos el aire y el brío que imprime a la muiñeira esta deliciosa pareja de bailarines. La tradición folclórica gallega tiene en ellos un tierno per firmísimo brote de continuidad.

Ahora la torre humana emula con su altivez, la maravilla gótica de las torres catedralicias. Ahí está con sus tres años valientes, el ápice de esa torre al que una paloma, asombrada, va a saludar desde lo alto”.

Andalucía con su garbo y salero, Galicia dulce y con brío, Cataluña valiente y altiva. Y con eso se da paso al segundo escenario. A través del visionado del “Imágenes” parece desprenderse una información errónea, aquella en la que parece que tanto las manifestaciones folclóricas en las calles y la Demostración Sindical se desarrollaron el mismo día, pero ya se ha visto que no era así gracias al testimonio de Ovidio por lo que ha de saberse en todo momento que las acciones que muestran las imágenes no pudieron ser desarrolladas el mismo día.

El discurso de la locución en el estadio sigue los mismos patrones que el de las demás Demostraciones Sindicales. Su lenguaje barroco a favor de la institución evidencia a NO-DO, como en ningún otro caso, como el organismo de propaganda directa del régimen que era. Su ánimo de informar se ve apagado por la necesidad de elevar al poder franquista a través del homenaje laboral y de la legitimación popular que el mismo debía suponer.

La locución va describiendo la ceremonia ritual que ya hemos analizado, desde la llegada hasta la despedida de Franco. No vamos a atender a toda la locución sino al fragmento que nos interesa en relación al uso y abuso de la tradición musical en favor del macro homenaje. No transcribiremos aquí las palabras que acompañaron a los ejercicios gimnásticos, o a la carrera de bicis o a la natación sincronizada. Tampoco haremos referencia a una parte específica del “Imágenes”, del mismo modo que no se abordó en la parte relativa a lo musical aun siendo música, por tratarse de un extracto de tremendo interés simbólico. Por lo tanto será atendido en el siguiente epígrafe, pero para dejarlo aquí apuntado bastará con comentar que como cierre a la III Demostración Sindical, los y las trabajadoras se agruparán en un macro baile colectivo de la unidad. La locución de esa parte, profundamente explícita, será vista en el estudio de los mensajes simbólicos.

Lo que haremos entonces será recoger la locución que abre el “Imágenes” que se da dentro el estadio, pasar directamente a la locución que acompaña a los bailes folclóricos, aquellos que se habían ejecutado en el campo de forma simultánea, y por último

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

saltaremos a ver cuáles son las palabras que dedica la locución a la despedida definitiva del acto. La locución nos presenta la III Demostración Sindical así:

“Este es el grandioso escenario de la Demostración, instalado en el monumental estadio del Club de Fútbol Barcelona. El público acoge con una cerrada ovación la llegada de su Excelencia el Jefe del Estado, que aparece en el palco de honor acompañado de su esposa. Franco saluda a la multitud que le aclama con entusiasmo.

Los abanderados abren el desfile de participantes y pasan a situarse ante el palco de honor.

Con el Caudillo asisten varios Ministros de su Gobierno.

Un numeroso grupo de patinadores portando antorchas abre el desfile que dejará situado sobre la imponente plataforma que cubre el césped del estadio, a los nueve mil trabajadores que van a intervenir en la Demostración.

La organización sindical no ha pretendido con este acto ofrecer exclusivamente un espectáculo. Son más altos los valores de esta concentración de arte y deporte populares. Se ha pretendido dar una visión panorámica y una muestra representativa de la labor que se realiza en orden a la formación humana de los trabajadores españoles. Se muestra aquí una desconocida faceta de la vida del trabajador, que alcanza más allá de la mera jornada laboral, y que está ayudada en todos los aspectos por la organización sindical.

Aquí está representada España entera, en la totalidad de sus provincias, de pequeños pueblos y aldeas, en este colosal escenario, llevando cada uno de ellos lo más tradicional y verdadero del viejo arte que nace directamente del corazón del pueblo”.

En esta presentación ya quedan resumidos prácticamente todos los significados: el supuesto calor del pueblo a Franco, la dignificación política del acto en sí, la puesta en valor de la actividad de la obra sindical con los y las trabajadoras, el modelo de estado y la relación que existía entre centro y periferia –representada en este caso por la relación entre las aldeas como rincones y la ciudad como aglutinadora (a pesar de ser en este caso Barcelona), entre la totalidad y sus partes– y el costumbrismo cultural y esencialismo asignados a las tradiciones culturales, devenidas claramente en folclorismo.

Presentada la entrada de Franco y el desfile, se da paso a las ejecuciones preparadas para el espectáculo. La simultánea actuación de los grupos folclóricos irá después de las actividades que ya se han mencionado y antes del macro baile colectivo.

“Los grupos folclóricos actúan conjuntamente ante los ojos maravillados de más de cien mil espectadores. [El Camp Nou tiene una capacidad de 99.354 espectadores en la

actualidad]. Aunque aparentemente esta participación pueda parecer numerosísima, los nueve mil trabajadores que intervienen en el acto no son más que una reducida representación de las muchas decenas de millares que pudieran haber estado en Barcelona. Esto que presenciamos es el descanso activo en el arte, los grupos laborales nos traen el aroma de la vieja música popular, de la canción y la danza después de una larga labor de ensayos al margen de su cotidiano esfuerzo productor”.

Esta locución irá acompañada por imágenes diversos grupos, uno andaluz, otro vasco, castellano, gallego, aragonés etc. Dos tipos de plano en ese retrato folclórico. Uno cenital, en el que se puede observar la diversas de bailes, ejecutados a la vez, de las culturas de España como si de una estampa peninsular se tratase. Los otros son planos de suelo en los que se recogen, de forma individual, ejemplos concretos de alguno de los bailes que se representaban. El uso de la música es diferencial por lo que cuando baila Galicia suena la *Muiñeira de Lugo*, cuando baila Aragón suena una *jota* y así sucesivamente. Breves planos diferenciales con breves cortes de música que exponen, como si de una feria de muestras se tratase, la diversidad musical y cultural de España del modo en el que ya se ha visto.

Y de ahí, directamente al final del acto.

9.3. La sardana de la “Unidad”

El final del acto no podía ser más claro y más simbólico. El cierre de lo folclórico, y con él el cierre de la ceremonia, muestra como todos y cada uno de los participantes en la muestra sindical se unen a través del ejercicio folclórico: todos juntos, cada uno y una con su traje diferencial, cogidos de las manos, bailando una sardana de miles de personas. Y después de ella tres mil voces entonando, del mismo modo juntas, también una sardana. En esta Demostración Sindical lo que dio cierre al acto, ante NO-DO al menos, no fue el Himno Sindical (que podría haber sido ejecutado igualmente aunque no aparezca como tal en el montaje). Estos dos ejercicios musicales, el bailado y el cantado, simbolizan al más puro estilo franquista, la España única, unida por un solo folclore, en este caso, el catalán. Más allá de la diferencia “regional”, más allá de lo distinto, la unidad por la cual se entendía aquella “Unidad de Destino en lo Universal” de España del que hablaba José Antonio Primo de Rivera y que su hermana Pilar elocuentemente ejecutaba a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)

Las palabras de la locución no hacen sino más que reforzar ese sentido de unidad a través de un único folclore y además el catalán, en un ejercicio simbólico claro cuya pretensión era españolizar a Cataluña. El simbolismo del baile, más incluso que el del canto, queda reforzado por el círculo de manos entrelazadas del formato propio de la sardana, más allá de que nunca se hubiera visto sardana de tales dimensiones humanas en Cataluña. La cuestión era bailar juntos y en ese sentido era muy coherente la sardana porque obligaba a los danzantes a unirse en un círculo fraterno en el que nadie estaba simbólicamente colocado en una posición de dominación con respecto a los demás. En círculo, mezclados entre sí todos los grupos cogidos de las manos en una imagen en la que daba igual reconocerse en la diferencia de unos u otras porque lo verdaderamente importante no era la procedencia o especificidad de cada cultura individual sino la colectiva, más allá de que la sardana fuese ajena totalmente a casi todos. Teniendo en cuenta además que las representaciones folclóricas individuales se habían ejecutado en simultaneidad, también bailando todos juntos (a la vez) pero separados, este final no deja sino evidenciar el uso nacionalista, en su sentido centralista, que se hacía del folclore.

De la sardana bailada leía Matías Prats:

“Los treinta y seis grupos de danzas que participan en el festival, se disponen a bailar una sardana en honor de Cataluña. Son tres mil actuantes, y en el corro, se entremezclan los trajes regionales, genuina expresión de nuestro tipismo, como exponente de este vario y múltiple mapa humano español.[...]”

Los componentes de todas las agrupaciones se hermanan superando las dificultades inherentes a un natural desconocimiento de la danza regional, para en símbolo hermoso de unión absoluta; trenzar y destrenzar los pasos al tiempo que se elevan al cielo las notas de esta bella composición”

Y de la sardana cantada lo siguiente:

“Por último, tres mil voces unidas en grandioso orfeón, entonan las estrofas de la sardana. Se trata pues, de una total identificación de las diversas regiones que componen el suelo patrio fundidas en torno a la canción tradicional catalana”

Términos como “hermanan”, “superando”, “unión”, “trenzar”, “identificación”, “suelo patrio” no dejan lugar a mucha duda, más allá de que según se dice el homenaje

está dirigido a Cataluña. El uso de la música, en un claro formato folclorizado, manifiesta abiertamente la verdadera función del folclore en la España del franquismo, tal y como rezaban los escritos de Pilar Primo de Rivera. El mensaje de la unión patria perviviendo a través de la música porque la misma no deja de revestir el rito de belleza pero además de esencia, de tipismo, de colorido y de estereotipos.

El mensaje que se transmite es una evidencia política, cultural y territorial utilizando además la tecnología de la propaganda de masas (que con los años sería apoyada en la nueva tecnología de la televisión) en un ritual legitimador –que por ello efectivo– en el que la música, concretamente la folclórica, pasa a tener un lugar extraordinario. El uso del folclore ocupaba una parte de gran relevancia en la constitución de ese proyecto de poder que era la Nueva España. La España franquista se hizo bailando y cantando y las palabras de Pilar Primo de Rivera en su discurso dejaban claro que el verdadero objetivo del folclore no era mantener las tradiciones culturales sino unir a España a través de la música que es, básicamente lo que ocurrió en aquella III Demostración Sindical –y las demás– por que, “cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres de las tierras de España” (Primo de Rivera, [s.f.]a: 46)



La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-198)



PARTE IV. EL PODER Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA A TRAVÉS DEL ESTEREOTIPO. EL *GALAIQUISMO*.

Michel Foucault en *Mircofísica del poder* apuntaba la siguiente precaución en el análisis de las “grandes máquinas de poder”:

Son instrumentos efectivos de formación y de acumulación del saber, métodos de observación, técnicas de registro, procedimientos de indagación y de pesquisa, aparatos de verificación. Esto quiere decir que el poder, cuando se ejerce a través de estos mecanismos sutiles, no puede hacerlo sin formar, sin organizar y poner en circulación un saber, o mejor unos aparatos de saber que no son construcciones ideológicas. (Foucault, 1978: 146)

NO-DO fue una “máquina de poder” por lo que atender a esa precaución se hace necesario. NO-DO producía “saber” y este ejercicio puede ser detectado especialmente en materiales documentales de la década de los cincuenta década en la que, abandonada ya la política nacional sindicalista, el poder y su ejercicio se desarrolló a través de las figuras eclesiales. El folclore pasó a formar parte del retrato de lo que debía ser España a nivel moral, religioso y social. En los largos cuarenta años de historia cinematográfica de NO-DO el poder no solo se manifestó a través del ejercicio piramidal y absoluto del aparato de estado, tal y como se veía en la parte anterior. Hubo otras fórmulas, otros discursos y otros ejercicios en el franquismo, de los que NO-DO también fue instrumento testimonial, que el poder utilizó en la construcción de España. Ya sabemos que NO-DO no solo producía “Noticiarios” sino también la revista cinematográfica “Imágenes” y una larga serie de “Documentales” en blanco y negro o en color, estos últimos a partir de la década de los cincuenta, cuando los avances tecnológicos lo fueron facilitando. Los “Noticiarios”, como su nombre indica, recogían o describían con un discurso claramente ideológico y de propaganda, noticias cortas de lo que pasaba en España o de lo que NO-DO consideraba que los españoles y españolas debían saber que ocurría en España. La vertiente ideológica –y la génesis de NO-DO en general– se manifestaba con un carácter descriptivo pero notablemente explícito y, de tan explícito que era resultaba difícil de esconder ya que a

través mismo del uso de la locución se evidenciaba como organismo portavoz de poder. Pero este discurso no se manifestó del mismo modo en la “Revista Imágenes” o en sus “Documentales”.

Un documental, también como su nombre indica, pretende “documentar”, es decir, tomar testimonio e informar sobre algo, y en ese documentar se pueden utilizar diversas estrategias. Una de ellas, de las más sutiles, era construir discursos ideológicos, económicos, religiosos, éticos, de género y en conclusión, culturales, a través de recursos como la cámara, el registro de sonido, el uso de primeros planos de personas en sus contextos reales, planos de paisajes reconocibles, el uso de nombres de lugares reales (aun traducidos en NO-DO); todo ello con el objetivo de mostrar un documento descriptivo con un carácter veraz. Esto no quiere decir *per se* que los documentales de NO-DO fuesen documentales veraces o “etnográficos” puesto que los materiales están claramente dirigidos para elaborar discursos pero, como veremos a través del estudio de caso, se recurrió a estrategias más directas de registro, planos recogidos directamente sobre el campo, sobre el terreno en el que discurría la cotidianidad de las personas, todo ello para motivar en el espectador la sensación de estar ante un documento “cierto”. Desde esas tecnologías se construyó un discurso subalternizando de Galicia ya que la misma quedaba reducida a estereotipos fijados, a estampas costumbristas que construían realidades sobre ella. Las imágenes de este tipo de documentales eran, en gran medida, tomadas en el “campo” en el que se producía la cotidianidad que se quería “fotografiar”: en las aldeas, pueblos, puertos marineros, incluso en el interior de las casas. Este discurso audiovisual ha de ser visto como un material indudablemente dirigido y construido por el texto de la locución, por el uso de la banda sonora, por la decisión que un operador tomaba al recoger con su cámara las imágenes puesto que era él quien escogía qué grabar y qué no. Este tipo de documentales giran en torno a unos escenarios que estaban “preparados” para ser registrados como situaciones improvisadas, momentos de la vida de las personas captados por la cámara en un instante, en la pretensión de ser documentos que reflejasen la realidad. Ese discurso se completaba, alcanzando su forma final, en la posproducción y montaje del documental, proceso en el que todos los materiales brutos tomaban forma específica, para dar sentido al producto final.

Son muchos los documentales de NO-DO que describen diferentes puntos de la geografía de España y cada uno merecería un estudio a parte pero más importante que hacer

un recorrido por cada uno de ellos lo verdaderamente interesante en el análisis crítico de NO-DO es ver como esos discursos audiovisuales describen las características culturales de los territorios, y al describir construyen representaciones culturales que dialogan con esa misma cultura. Es decir, un documental es un discurso audiovisual, un texto en el que se pueden leer no solo los elementos culturales de una y otra comunidad sino más bien un texto sobre el que leer cómo la cámara retrata y representa esos elementos y cómo esa representación dialoga con la imagen de esa misma cultura. En ese diálogo entre la representación y los representados se construyen realidades puesto que aquellos y aquellas que se ven retratados se piensan a sí mismos y su cultura a partir de esa representación y, del mismo modo, los y las ajenas a esa cultura representada “aprenden” a pensar al otro a partir de esa representación. Este ejercicio documental no solo testimonia sino que además construye representaciones, imágenes, emociones, produce prácticas, creencias de los pueblos y estas se introducen en el discurso que el espectador o espectadora posee de esa cultura. Se trata de la tecnología del poder/saber en la que, como Foucault explicaba, el poder no solo opera a través de las técnicas directas del estado o de fórmulas de imposición o prohibición sino que, a través de diferentes registros y metodologías, puede producir; produce saber como parte de su ejercicio.

La forma en la que el franquismo, a través de los documentales de NO-DO producía ese saber era a través de la grabación de imágenes sobre “el terreno”. Ese era el “aparato de verificación” – conjunto de prácticas discursivas y de técnicas de representación, visual en este caso, que permiten decidir lo que es verdadero de lo que es falso y así producir “saber”– de NO-DO en este tipo de materiales ya que era indudable que la cámara estaba allí, con ellos y ellas, con las personas: en el campo, en las casas, en los barcos, en las tabernas, en las prácticas cotidianas. El poder ejercido a través de ese método es más sutil que aquel que obligaba a las personas a ir como público de las inauguraciones de Franco, pero precisamente por ser más sutil, menos evidente, es un poder que dialogaba con los y las espectadoras de un modo muy distinto que en los “Noticiarios” que hemos visto en los capítulos anteriores. El discurso de NO-DO era un discurso que construía cultura y realidad porque el texto del producto audiovisual se basaba en imágenes y representaciones que habían sido captadas en el propio terreno en el que se daban. Pero ha de tenerse en cuenta que el discurso de NO-DO construía cultura a través de un documental dirigido, no de un documental etnográfico. Es decir, la tecnología de poder/saber de NO-DO no operaba a

partir de la honestidad etnográfica sino que lo hacía a partir de la manipulación de las imágenes que había recogido en el campo. En ese ejercicio era el mismo organismo NO-DO, a través de los locutores y locutoras, el que ponía voz a los protagonistas que aparecían en el plano utilizando incluso, como “aparato de verificación” de gran violencia simbólica, el idioma materno en el que el o la protagonista se hubiera expresado realmente. Así, los locutores y locutoras que trabajaban en el montaje —por lo tanto en Madrid, “lugar” que funcionaba no tanto como tal sino como contexto de producción ideológicamente diferente— no solo ponían su voz a aquellos que no la tenían (que por supuesto sí la tenían pero no era reconocida puesto que ni tan siquiera era grabada) sino que además inventaban diálogos asignando a aquellas personas la expresión de su cotidianidad sin haber estado ellos nunca allí. Las personas se mostraban en el plano pero no tenían voz, no exactamente porque no la tuvieran sino porque uno de los ejercicios de poder más claros, de dominación más evidente pasaba por el hecho de que su voz era ignorada, pero también secuestrada, por un guionista y después por un locutor.

Elisenda Ardévol recogió la definición de lo que podríamos considerar que es el modelo de cine documental que usaba NO-DO en su tesis doctoral y en posteriores obras suyas. Aparece recogido como “modelo exposicional” y lo definió de la siguiente forma:

El modelo exposicional permite la exposición de las tesis del autor sobre el comportamiento filmado o sobre conceptos abstractos como parentesco, relaciones de producción o procesos rituales. También puede articular una crítica cultural, la denuncia social o la defensa del orden establecido, en función de cómo se presenten las imágenes y del contenido de la narración. Sin embargo, se ha argumentado que este estilo es “en si mismo” autoritario, ya que el realizador impone su discurso sobre las personas representadas en el filme. La voz y el gesto del sujeto esta sometido al control del realizador. Las críticas en torno a este modelo se plantearan en torno a tres cuestiones: a) la adaptación del contenido descrito a los objetivos del autor, b) la ruptura de la linealidad espacio-temporal y de la estructura del acontecimiento en función de las necesidades narrativas, y c) la posición de autoridad del realizador sobre las gentes representadas. (Ardévol, 1995: 81)

Si consideramos como válida la tesis de que ese “modelo exposicional” es una herramienta que produce una representación de la cultura local gallega podemos afirmar que NO-DO, a través de su ejercicio de poder, construía cultura. Y el recurso discursivo

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

principal utilizado era el estereotipo y la repetición insistente de calificativos permitía la fijación de los mismos.

La representación de Galicia en este tipo de documentales era una Galicia profundamente estereotipada y fijada. Una Galicia que se presentaba antes las cámaras como un lugar en el que mirar la esencia del pueblo, lo puro del espíritu y un pasado mítico. Galicia se retrata como un lugar y una gente en la que poder mirarse para descubrir un tiempo anterior a la temida modernidad. Un pueblo humilde, laborioso, esforzado, sencillo, patriarcal, pobre pero agradecido y, profundamente rural, aderezado todo ello por un mítico pasado celta que resultaba sorprendente ya que por un lado apoyaba el argumento diferencial de la raza pero por otra parte quedaba asimilado, como un rasgo del pasado, dentro de un destino en lo universal de mayor envergadura, España. En este sentido, el franquismo “presumía” del espíritu guerrero de la “raza” vasca como del espíritu místico de la celta, así como de otros. Por otra parte, la Galicia que figura en este tipo de materiales es una Galicia atemporal, una Galicia en la que el reloj del tiempo parecía haberse detenido, una Galicia que parecía que podría haber vivido igual desde el siglo XVII hasta el siglo XX, una Galicia de postal, al fin, una stampa cultural en la que se reducía cualquier elemento cultural a una mera curiosidad indígena de aquellos que vivían en la franja occidental de Europa, tan acertadamente bautizada por los romanos como el *Finis terrae*, el final del espacio conocido y cognoscible; la frontera, donde más allá no hay nada.

Para llegar a comprender cómo se construye cultura en el franquismo, consciente o inconscientemente hay que llegar a comprender cómo se construye y cómo opera el estereotipo en la representación ajena y propia de la cultura. La obra del crítico indio postcolonial Homi Bhabha *El lugar de la cultura* es una de los más interesantes en el estudio del estereotipo y la discriminación como parte de la estrategia discursiva de lo colonial. Bhabha mantiene que el estereotipo funciona como una estrategia discursiva de fijación de la “otredad” para a partir de ella y de la discriminación que se desprende, poder dominar al “otro”. Pablo González Casanova define este proceso de colonialismo, en el marco de un mismo estado-nación, como “colonialismo interno” que guarda estrecha relación con el proceso de colonialismo que para el estado español franquista defendemos (González Casanova, 2006).

Coincidimos también con la autora Jo Labanyi, la cual, para el estudio de “lo andaluz” como representación estereotipada en el cine del franquismo justifica el uso de las teorías de Bhabha en su texto explicando que el proceso de constitución nacional en la España del franquismo tiene mucho de colonial. Ella lo justifica con las siguientes palabras:

Por un lado, la teoría postcolonial es, sobre todo, una teorización de las relaciones de poder entre las clases dominantes y las clases subalternas. Por otro lado, el proceso de formación nacional históricamente ha sido la expansión imperial: esto se ve muy claro en el caso de España, que tuvo un proceso de formación nacional precoz con la homogeneización religiosa impuesta por los Reyes Católicos, lo cual coincidió –como todos sabemos– con la expansión colonial en el Nuevo Mundo. [...]

Lo que sí está claro es que el franquismo impuso a la nación un régimen totalitario concebido expresamente en términos coloniales; las fuerzas militares encargadas de la ‘pacificación’ del país fueron llamadas expresamente ‘ejército de ocupación’, y las ideas políticas de Franco, como él mismo reconoció, fueron aprendidas en sus largos años al mando del ejército de África. Por tanto, me parece justificable la aplicación a Andalucía (y a las otras zonas periféricas del país) de la teoría postcolonial, que se funda en la crítica del régimen colonial. (Labanyi, 2003: 7-8)

En nuestra opinión resulta también bastante claro que aunque no se pueda considerar a Galicia una colonia de España, sin duda se presenta como adecuada la crítica de Bhabha en el estudio del estereotipo como representación discursiva de la dominación colonial. En el nombre de España se tomó la parte por el todo, y así quedaron subalternizadas todas las otras partes, concebidas ya no como totalidades en sí mismas sino como parcialidades. Castilla, como icono territorial e histórico del franquismo, fue la parcialidad que adquirió dimensión total, del mismo modo que las demás pero bajo su nombre, su historia y su lengua. Bajo el nombre de “Castilla” se subalternizó y colonizó a Castilla misma y a las demás partes para España. Más claro aún en la constitución de la España del franquismo que se fue constituyendo a lo largo de una Guerra Civil de tres años de duración en la que esas “Fuerzas de la ocupación” que menciona Labanyi tenían por objetivo ir conquistando, controlando, dominando, ocupando (dígase como se quiera) territorios geográficos. El concepto de “colonialismo interno” de Pablo González Casanova adquiere aquí todo su sentido puesto que Castilla (y Aragón) se extendieron colonialmente en la península ibérica en la llamada Reconquista contra los musulmanes pero también se extendieron hacia el resto de los reinos. El colonialismo se llevó entonces a América a la vez que se reestructuraba el territorio nacional, negando la diversidad a las partes, que quedaron

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

sometidas a la unidad; proceso que en la España franquista encontró una de sus más feroces prácticas.

Algunos de esos territorios periféricos no castellanos (de Castilla) había que conseguir reducirlos especialmente ya que al menos tres de ellos –Cataluña, Euskadi y Galicia– venían de ver ratificados, o casi, sus nuevos Estatutos de Autonomía en apenas cuatro años (1932-1936). En estos Estatutos quedaba clara la diferencia, el derecho y la afirmación de las mismas como diferenciales y con unos niveles de autonomía y autodeterminación estatutarios considerables. Cataluña, Galicia y Euskadi había elaborado sus Estatutos de Autonomía y a pesar de que la entrada en vigor del gallego fue paralizada por el alzamiento militar y con él el estallido de la Guerra Civil, se encontraba ya refrendado y gozaba de un amplio apoyo popular. Con el inicio de la guerra el vasco y el catalán perdieron su efecto legal y el gallego nunca llegó a aprobarse en las Cortes. Teniendo en cuenta que este proceso político de autoafirmación fue real no solo a nivel político sino también a nivel popular, no parece en absoluto descabellado considerar que el poder que se alzaba contra la República debía ser capaz de establecer sus estructuras propias allí, es decir, ocupar o invadir territorios. Este proceso de invasión afectó a todo el territorio español, lugar por lugar, y no desde el centro a la periferia (ya que Madrid, ciudad central, fue de las últimas por ejemplo en ser ocupadas) sino de una forma mucho más “atómica” (en red) en la que el golpe de estado se había producido, de forma simultánea en diversos puntos de la geografía española y desde ellos se fue ocupando la totalidad del territorio. Desde este punto de vista cualquier territorio español podría ser considerado “colonia” puesto que la colonización es el paso siguiente a la ocupación. La ocupación exigió la violencia y la colonización un orden legitimado, no consensuado, pero efectivo puesto que, por miedo, por aceptación o por costumbre, la colonización implicó el consentimiento de la dominación.

Desde Andalucía, el Levante, Extremadura, Galicia, Euskadi y las Castillas. Todas se convirtieron en “colonias” invadidas del franquismo. No solo fueron las tres periferias históricas sino todas y cada una de las demás partes territoriales puesto que el estereotipo tienen que ver con todo proceso de colonización. De ahí también el que el estereotipo no fuera una estrategia de dominación utilizada solamente en el caso de Galicia y lo gallego en absoluto. Nuestro estudio, y este capítulo en concreto, se centra en como se textualizó

la imagen cultural de Galicia proyectada por el NO-DO a través del uso del estereotipo y cómo este ejercicio dialogó en la construcción de la cultura, pero si acudimos a trabajos como el de Labanyi sobre “lo andaluz” o como el Fandiño Pérez sobre “lo riojano” (Fandiño Pérez, 2009) veremos que a pesar de que los estereotipos expuestos pudieran variar de un lugar a otro, la estrategia discursiva era la misma.

En esta estrategia discursiva podríamos decir que el discurso franquista es un discurso orientalista porque “orientaliza” los diferentes territorios españoles. Construye una imagen/estereotipo de las partes y eso le sirve para que los territorios culturales se describan a sí mismos. El trabajo de Said nos sirve para reconocer la fuerza del discurso orientalista –franquista en este caso–y mostrar cómo ese discurso ha pervivido en el tiempo. Por otro lado Bhabha nos permite detallar en la construcción del estereotipo y de cómo este es apropiado y actuado por las personas, crítica y creativamente también, para reclamarle al sistema sus propias contradicciones.

Tener en cuenta la teoría de Bhabha, e incluso la influencia de Frantz Fanon (Fanon, 1970) a la hora de construir el estereotipo en su obra, es clave para comprender como funcionaba el poder a través de este tipo de documentales pseudoetnográficos de NO-DO en donde el elemento discursivo principal era el estereotipo y la fijación de la cultura. A partir del cine se definía al “otro” y su “otredad” frente a un “nosotros” que en el caso del franquismo era una invención también, pero de “lo español”. Podríamos decir que ese “nosotros/los españoles” se correspondía con la tradición histórica castellana pero también era un discurso construido ya que partía de la mitificación de un pasado histórico castellano en el que teóricamente se había constituido la nación, discurso con el que nadie, ni los castellanos, llegaban a identificarse del todo aunque pretendiese tener efectos de verdad. En cualquier caso, los gallegos eran unos de tantos “otros” a los que había que asimilar bajo ese nuevo modelo de estado que al principio se centró en ser una cruzada cristiana y anticomunista y posteriormente en un imperio “desarrollado” capitalista . El estereotipo servía para establecer la relación de dominación y, el discurso de la “raza” céltica justificaba el ejercicio de tal dominación. Para Homi K. Bhabha el estereotipo es una manera de manejar lo heterogéneo el temor a esa diferencia y para ello la fijación de esa realidad compleja facilita su dominación pero también provoca la propia ambivalencia de la diferencia y, con ella, la resistencia. De ahí surge no solo el estereotipo en sí mismo sino

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

la sensación de atemporalidad, de congelación temporal que se vivía en el NO-DO cada vez que un pueblo quedaba en las imágenes inmortalizado..

Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de “fijeza” en la construcción ideológica de la otredad. La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demoníaca. Del mismo modo el estereotipo, que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está “en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente... [...] Pues es la fuerza de la ambivalencia lo que da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en *exceso* de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente. (Bhabha, 2013:91)

En este ejercicio de colonización en el que la “otredad” quedaba representada en estereotipos, a través de este proceso de fijación y repetición, el discurso dialogaba directamente con lo que uno sabe sobre sí mismo y lo que es. No es un simple discurso de dominación que se ejerce sin llegar del todo a operar o construir sino que el estereotipo se llega a asimilar de manera colectiva de alguna manera. Cualquier persona de origen de gallego vive relacionándose con el estereotipo de “lo gallego”, quizá no sepa explicar en qué consiste exactamente pero sin duda saldrán una serie de adjetivos calificativos que están totalmente relacionados con el estereotipo del “ser gallego” y muchos y muchas de ellas reconocen abiertamente sentirse incómodos ante dicho estereotipo no porque no esté basado en elementos ciertos de la cultura sino por su fijación, su repetición, su reduccionismo y el folclorismo “tipista” que reside en esas imágenes o representaciones de su ser cultural. Los adjetivos calificativos que describen el estereotipo de “lo gallego” se encuentran reunidos en NO-DO con indudable certeza: rural, agraria, esencial, primitiva, hermosa, sencilla, esforzada, humilde, pobre, ganadera, patriarcal, antigua, vieja, cristiana, mística, ritual, misteriosa, meiga, supersticiosa, alegre, desconfiada, generosa, productiva, conservadora, céltica, virgen, etcétera.

Al conjunto de estas representaciones de “lo gallego” hemos decidido bautizarlas como *galaiquismo* siguiendo las tesis de representación del teórico palestino Edward Said en su

obra *Orientalismo*. Para Said “orientalismo” viene a ser la representación iconográfica del discurso de Occidente sobre Oriente. Un discurso que nace de la mirada exótica de occidente sobre un oriente que no se corresponde con una realidad geográfica concreta ni cultural tampoco. Una mirada orientalista que se desarrolla occidentalmente a partir de la mirada reproducida, fijada y repetida de viajeros, aventureros, turistas, escritores románticos, pintores, etc. Es decir, alimentada desde diferentes áreas de representación cultural. Para Said el “Oriente” no es si no la imagen o representación que llega definida desde occidente sobre el mundo islámico, muy especialmente, elaborando un discurso occidental que se mueve entre lo ansiado y lo temido, la atracción y el rechazo, lo deseado y lo despreciado. “Orientalismo” sería el espacio imaginario de representación occidental sobre otro concepto occidental difuso, “el Oriente”. Esta mirada esencializada de lo “otro” se dio también en relación a “lo español” y a la mirada de los extranjeros y viajeros del siglo XIX a territorio español. Una representación ambigua también que se movía entre lo exótico y lo temible, entre lo flamenco y los bandoleros tipo Curro Jiménez. Una colección iconográfica de “tipos” españoles que aparece recogida de forma excepcional en la exposición *on line* del Centro Virtual Cervantes bajo el título “La Imagen de España en los viajeros extranjeros”¹⁰⁶ (donde también se puede consultar un capítulo relativo a cada territorio español) y que generó mares de literatura estereotipante e incluso desavenencias literarias notables como la de Orson Welles y Ernest Hemingway en la que el primero le recriminaba al segundo haber alimentado con su obra una visión tipista y folclórica de España contribuyendo con ello a la prolongación de un modelo de exportación turística que se mantuvo durante años.

Del mismo modo, lo que hemos dado en llamar el *galaiquismo*, es el conjunto de representaciones basadas en los estereotipos y tipos de lo gallego, constantemente bautizado como “galaico” por NO-DO –término que ya venía acuñado de atrás y que relacionaba a la historia del territorio gallego a los antiguos pueblos del noroeste peninsular vinculando su origen a lo céltico y que posteriormente se utilizó en la construcción mítica del pasado– que forman una representación imaginaria de Galicia producida fuera de ella y no únicamente por el franquismo. El tipo de “lo gallego” figura ya en textos y obras del siglo XVII, por ejemplo en el teatro musical escénico español del siglo XVIII en el que “el gallego” y/o “la gallega” a menudo eran representados como tipos cómicos, ridiculizados

¹⁰⁶ Consultar en: <http://cvc.cervantes.es/Literatura/viajeros/default.htm> [Fecha de consulta 25/03/2016]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

cuya función teatral era, básicamente, provocar risa. El *galaiquismo* en el discurso de NO-DO funciona como representación cultural de Galicia y bajo su paraguas se suceden los estereotipos que el régimen pretendía de lo gallego en un doble objetivo de dominación: por un lado, reducir a un tipo fijado y folclórico la diferencia cultural que pudiera existir como subversiva al proceso de españolización del país. Por otro lado, mostraba un prototipo cultural adecuado a los valores que el franquismo pretendía como válidos y adecuados para todos y todas las españolas: humildad, laboriosidad, esfuerzo, patriarcado, cristianismo y obediencia.

Todo este proceso de representación producía en el espectador ajeno a Galicia una imagen cultural que podía creer cierta ya que NO-DO, como se ha visto, utilizaba la cámara insertada en el campo como registro de verificación, produciendo una imagen de Galicia que posteriormente se utilizó con fines comerciales y turísticos, proceso capitalista que ha llegado a nuestros días. Pero por otra parte, ese proceso de producción afectó también a la imagen que tenía Galicia de sí misma, como si de un perturbador espejo se tratase. Los y las gallegas empezaron a pensarse a sí mismos, por aceptación o por rechazo, a partir de estas representaciones que le llegaban tanto del exterior como del interior, motivadas por NO-DO o por otros medios. En este sentido el poder, en términos políticos, se difuminó notablemente del poder del aparato de estado ejercido de manera directa, tal y como vimos en los casos anteriores. El poder en este caso se centró en la producción de saberes y conocimientos culturales sobre los “otros” aunque eso implicase la creación de tipos culturales inventados. Esa invención tenía un carácter claramente político pero su eficacia fue notablemente mayor porque a partir de la emisión del documental, los estereotipos se producían y reproducían en el seno de la ciudadanía y el ejercicio de poder y de dominación pasó a estar en manos de todos y todas. Es decir, el discurso construía realidades. Y ese discurso de la diferencia cultural que pudiera existir en NO-DO evidenciaba un proceso ambiguo de poder.

[...] este posicionamiento es problemático en sí mismo, pues el sujeto se encuentra o reconoce a sí mismo a través de una imagen que es simultáneamente alienante y de ahí potencialmente confrontacional. Ésta es la base de la relación estrecha entre las dos formas de identificación cómplice con lo Imaginario: narcisismo y agresividad. Precisamente estas dos formas de identificación son las que constituyen la estrategia dominante del poder colonial ejercido con relación al estereotipo que, como una forma de creencia múltiple y

contradictoria, da conocimiento de la diferencia y simultáneamente la reniega o enmascara.
(Bhabha, 2013:102)

Esa diferencia renegada y enmascarada de lo “galaico” aparece bajo esos términos contradictorios en los materiales documentales de NO-DO en donde el discurso del *galaiquismo* se produce y manufactura en los estudios madrileños del organismo a través de un tipo de documental dirigido, autoritario y en donde las personas aparecen representadas como “tipos” ya no sin voz, sino con una que no es la suya. Por lo tanto, en este capítulo partimos de la base de que ese “modelo exposicional” de documental era un ejercicio claro, en NO-DO, de poder político el cual se relacionaba directamente con la producción cultural de los pueblos, en este caso, del gallego. Sus imágenes, locuciones, la banda sonora, el montaje, el tipo de planos, la producción y todos y cada uno de los peldaños que intervienen en la creación audiovisual se conjugaban para producir un retrato cultural tipificado, mostrando a los pueblos a través de una “otredad” que había que digerir como fuese. Esa “otredad” se construía a partir del estereotipo y la representación repetitiva de elementos fijados a la cual. Al conjunto de esas representaciones estereotipadas del discurso de NO-DO sobre Galicia lo hemos llamado *galaiquismo*. Y ese4 discurso *galaiquista* dialogaba con la cultura subalternizándola, en un claro ejercicio de dominación y sumisión, poder que no operó solo desde el estado o sus instrumentos discursivos (como NO-DO) sino que, al construir realidades, se insertó en el individuo quien lo puso en circulación, inconscientemente, a través de la repetición de ese mismo estereotipo.

El poder nacionalista y estatalista logró con esa asimilación cultural resignificar la diferencia cultural española convirtiéndola en una diferencia colonial entre centro y periferia pero además utilizó esa diferencia subalternizada administrándola como un mal menor para que aquellos y aquellas que pudieran sentirse diferentes pudieran verse “representados” en esa diferencia suya. El uso de la *lingua galega* por ejemplo funcionaba en NO-DO como una “dosis controlada de nacionalismo periférico” cuando en el fondo solo aparecía supeditada al español. De la misma forma se diferenciaba a Galicia de España pero inventada y dominada, en un ejercicio de sometimiento territorial y político.

Son muchos los ejemplos cinematográficos de NO-DO que articulan ese discurso con cualquiera de los pueblos de España o del extranjero. Miradas tipificadas, congeladas y estereotipadas de La Rioja, Andalucía, Cataluña, Asturias, “las Vascongadas” como

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

también de Etiopía, México, Egipto, Marruecos, Perú y un largo etcétera. También son varios los materiales documentales de NO-DO que retratan a Galicia en los términos que ya se han expuesto pero hemos considerado que el documental “Galicia y sus gentes” – tanto por su discurso estereotipado de Galicia pero también por la extensión del material, por la forma en la que fue producido el documental, por la reutilización o reciclaje que se hizo de sus imágenes y locuciones en otros materiales posteriores, por el tipo de cine que se desarrolla en él, por la banda sonora, por el uso y abuso que se hace de una música que no es tradicional sino folclore, por la locución de los protagonistas, por el uso que se hace en el da *lingua galega*– ilustra, como ningún otro material NO-DO, el ejercicio de poder que hemos descrito en estas páginas.

“Galicia y sus gentes” es un “Documental en blanco y negro” producido por NO-DO en el año 1951. Su título completo fue “Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas” y con esta locución, y con fondo sonoro orquestal, abre su viaje:

“Frontera del mundo antiguo frente al mar tenebroso, centro espiritualista de la cultura medieval con las peregrinaciones al sepulcro del Apóstol, como dice el historiador Ramón Otero Pedrayo, Galicia, tierra occidental y marítima, está llena de recuerdos, de historia y de tradición. “En alas de la música indecible de la gaita gallega iniciamos nuestro itinerario por toda la región”

CAPÍTULO 10. GALICIA Y SUS GENTES. AYER Y HOY DE LAS TIERRAS MEIGAS. DOC BN (1951)¹⁰⁷

“Galicia y sus gentes” se encuentra, en el archivo filmico de la Filmoteca Española, bajo la signatura de DOC BN 000 y se corresponde, tipológicamente con un “Documental” en blanco y negro. En la ficha de catalogación de este “Documental” no consta el día ni el mes concreto del estreno del mismo, pero sí tenemos mucha información al respecto de otros aspectos: producción, dirección, guion, locución, composición de la banda sonora, etc.

Se trata de un material único en su extensión ya que es más largo de toda la muestra sujeta a estudio alcanzando una duración de 59 minutos. Se convierte así en el único largometraje de NO-DO sobre Galicia con intención documentalista en el que además se van a presentar los estereotipos culturales asociados al discurso *galaiquista*. Se trata de un documento audiovisual sin igual para el estudio de los estereotipos, tanto de los que presentan en clave positiva como negativa, de las prejuicios culturales y de los temores políticos que el régimen tenía de Galicia y de otras periferias que quedaban asimiladas bajo discursos similares, de las consideraciones que se tenían “de sus gentes”, y de los recursos de dominación que la proyección de esta visión socio-cultural de Galicia ofrecía al régimen franquista.

Codirigido por Alberto Reig Gonzalbes y Cristian Anwander fue montado por Rafael Simancas Echebarría. El guion fue creación de Alfredo Marquerei, el sonido corrió a cargo de Juan Justo Ruiz y, los locutores que a lo largo de estos 59 minutos prestaron su voz fueron Ignacio Mateo Martín, José Hernández Franch, Matías Prats, Jesús Fraga y Sara Salgado. Así mismo, la música –banda sonora– corrió a cargo del compositor Emilio

¹⁰⁷ DOC BN 000 (1951). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes y Cristian Anwander.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/galicia-gentes-ayer-hoy-tierras-meigas/2845926/>.

Capítulo 10. Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas. DOC BN (1951)

Lehmberg Ruiz el cual asumió el encargo de NO-DO para la composición y arreglos de la banda sonora que le acompaña.

| <u>GALICIA Y SUS GENTES</u> | |
|---|---|
| Identificación | |
| Número PIC | CDEPN004530 |
| Año de producción | |
| Año de producción / Date of production | 1951 |
| Notas al año de producción / Notes about production | 19510000 |
| Títulos | |
| Título principal / Release Title | GALICIA Y SUS GENTES |
| Título original / Original Title | GALICIA Y SUS GENTES |
| Título de serie / Title of serie | DOCUMENTALES BLANCO Y NEGRO |
| Producción | |
| Notas a producción / Notes about Production | NODO; 1951 |
| Dirección | |
| Dirección / Directed by | REIG GOZALBES, ALBERTO • ANWANDER AMAN, CRISTIAN • REIG GOZALBES, ALBERTO • ANWANDER AMAN, CRISTIAN |
| Guión / Argumento | |
| Guión / Screenplay | MARQUERIE MOMPIN, ALFREDO |
| Banda Original | |
| Notas a la versión / Notes about version | DOC BN 000 |
| Duración original / Running time | 00:58:19 |
| Fotografía | |
| Director de fotografía / Photography | ANWANDER AMAN, CRISTIAN • PALACIO ALDEA, ISMAEL • HUALDE ORTIGOSA, JOAQUIN |
| Notas a fotografía / Notes about Photography | 35MM, POS, BN, COMOPT, 1662M, 58MIN, 19SEG, 6R, LAB PROC RIERA |
| Sonido | |
| Sonido / Sound Designer | JUSTO RUIZ, JUAN |
| Varios | |
| Varios / Other crew | 19910131 |
| Intérpretes | |
| Locución / Spoken by | MATEO MARTIN, IGNACIO • HERNANDEZ FRANCH, JOSE • PRATS CAÑETE, MATIAS • FRAGA, JESUS • SALGADO, SARA |
| Postproducción. Montaje | |
| Montaje (técnico) / Film Editing by | SIMANCAS ECHEVARRIA, RAFAEL |
| Género | |
| Género / Genre | GEOGRAFIA Y VIAJES • DOCUMENTAL |
| Tema | |
| Tema / Subject | PESCADORES • MARISCOS • MARES |
| Rodaje | |
| Lugares de rodaje / Locations | GALICIA |
| Sinopsis | |
| Contenido / Contents | GALICIA Y SUS PAISAJES, CIUDADES, ARTE, HISTORIA Y VIEJOS OFICIOS. LA LLUVIA Y EL MAR, EL FOLKLORE Y LAS ROMERIAS, DEFINEN A ESTA REGION. * ROLLO 1. |

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

| | |
|---|---|
| | <p>* PLANOS DE PAISAJES, CASTROS Y CITANEAS . CIUDADES FORTIFICADAS DE LOS ANTIGUOS POBLADORES. HUELLAS DE LA CIVILIZACION ROMANA. TEMPLOS Y CRUCEROS. PAZOS. LUGO Y SU CATEDRAL ROMANICA, CALLES TÍPICAS. PONTEVEDRA CAP, BLASONES Y ESCUDOS, LA FUENTE DE LA PEREGRINA. SANTIAGO DE COMPOSTELA (LA CORUÑA PROV), LA CATEDRAL. LA CASA DE ROSALIA DE CASTRO.</p> <p>* ROLLO 2.</p> <p>* REBAÑOS Y PASTORES. LAS CARRETAS GALLEGAS. CAMPOS CULTIVADOS. RECOLECCION DE MIESES. MERCADO, GANADO Y PRODUCTOS ARTESANOS. ALFARERIA. ALMADREÑAS. EL PULPO 'A FEIRA' Y EL VINO DEL RIBERO. LOS VIÑEDOS Y LA VENDIMIA. LAGARES Y PISADORES. EL RIO MIÑO Y SUS PAISAJES.</p> <p>* ROLLO 3.</p> <p>* PUEBLOS Y ALDEAS. LAS PALLOZAS DE ORIGEN CELTA. LA CASA GALLEGA DE PIEDRA. ARTESANIA: RUECAS E HILANDERAS. EL ENCAJE DE BOLILLOS. VIGO (PONTEVEDRA PROV). LA RIBERA DEL BERBES Y LOS PEQUEÑOS PUERTOS DE LA BAHIA. CARPINTEROS DE RIBERA. FACTORIA NAVALES. LA ZONA PORTUARIA, FAENAS DE CARGA Y DESCARGA. EL CLUB NAUTICO Y EL DEPORTE A VELA. EL FERROL (LA CORUÑA PROV). LAS UNIDADES NAVALES DE LA ESCUADRA ESPAÑOLA. LA ESCUELA NAVAL DE MARIN.</p> <p>* ROLLO 4.</p> <p>* A LA CORUÑA.LA TORRE DE HERCULES Y LA CIUDAD. MONUMENTO A EMILIA PARDO BAZAN. LA PLAZA DE MARIA PITA. LAS CASAS CON GALERIAS, PISCINAS Y PLAYAS. COSTAS. ACANTILADOS Y FAROS. PUEBLOS DE PESCADORES. REDES Y APAREJOS. VIEJOS MARINEROS. ANOCHECER EN LA ALDEA.</p> <p>* ROLLO 5.</p> <p>* LOS PESCADORES EN EL PUERTO, REPASO DE REDES, PREPARACION DE EMBARCACIONES Y HACIENDOSE A LA MAR. HORREOS A LA ORILLA DEL MAR. PESCA DE CONGRIOS Y FANECAS. NASAS PARA LA PESCA DE NECORAS, PULPO, ALMEJAS Y OSTRAS, CENTOLLOS Y LANGOSTAS. EL PAISAJE DE LAS RIAS. DESCARGA DE LA PESCA Y LA SUBASTA. FABRICAS DE CONSERVAS. REPARTO DE GANANCIAS ENTRE LOS PESCADORES. LA NOCHE EN EL MAR.</p> <p>* ROLLO 6.</p> <p>* AIRE EN EL CAMPO. LLUVIA EN LA CIUDAD. EL MAL TIEMPO EN EL MAR. OLAS Y ROCAS. LAS EMBARCACIONES AL RESGUARDO. LA ESPERA EN EL HOGAR DE LOS PESCADORES. VELAS ANTE LA IMAGEN DE LA VIRGEN DEL CARMEN. ROMERIA A SAN SALVADOR DE LEREZ. LA CLASICA EMPANADA. EL BAILE DE LA MUÑEIRA. LOS ENAMORADOS SELLAN SU COMPROMISO MATRIMONIAL ANUDANDO LA RETAMA.</p> |
| Estrenos | |
| Estreno / Premiere | 19510000 |
| Notas a estreno / Notes about Premiere | ESTRENO SIN DATOS |
| Notas generales | |
| Notas / Notes | COD: 21NA, 2GAL |

El rodaje de este documental fue íntegramente realizado en Galicia y los escenarios son extremadamente variados pasando de los pueblos a las ciudades (Santiago, Ourense, Vigo...), y de las ciudades a los pequeños puertos de mar (Marín, Combarro, y otros difíciles de reconocer puesto que no están nombrados) y de estos a las aldeas. Se trata de un itinerario en ocasiones cultural, en otras artístico, en otras religioso, en otras pre-turístico (puesto que su pretensión no es hacer marketing turístico pero uno de los objetivos sí es mostrar espacios de interés), en otras pseudoetnográfico (puesto que el lenguaje audiovisual pretende ser veraz pero es un documental exposicional con claras

directrices ideológicas). Hemos partido de la base de que este documental no puede considerarse testimonio etnográfico de la Galicia de estos años. NO-DO no pretende ser reflejo fiel de la vida de los y las gallegas ni contar la historia de los pueblos, puesto que el método que usa para construir la película es tendenciosa. Más allá de que el lenguaje de la cámara sea más “documentalista” eso no convierte a la cinta en un ejemplo de rigor y, por tanto, no puede considerarse cine etnográfico. El resultado del documental “Galicia y sus gentes” es una duración de 59 minutos de imágenes de Galicia, mostradas como estampas, que brindaran a los espectadores una hora de distracción mostrando un pueblo notablemente tribalizado, sobre todo la comunidad rural –agraria y/o ganadera– acumulando curiosidades, rituales o prácticas que podían estar inventadas o pactadas para ese momento. Lo que estaba claro es que ese material estaba grabado en Galicia por lo que el espectador creía ver Galicia a través de un documental y creía ver a los gallegos haciendo cosas de gallegos. La imagen es así de evocadora y en base a esas mismas estructuras quedaron retratados ante las cámaras de NO-DO tantos pueblos de la península.

Sabemos sin duda que las imágenes fueron tomadas en Galicia pero a diferencia no sabemos si fueron grabadas todas en la misma época y, teniendo en cuenta que, como hemos documentado repetidamente antes, NO-DO solía reutilizar materiales grabados en otros rodajes, es más que probable que muchas de las imágenes que figuran en el documental no guardaran coherencia cronológica con el año 1951. En cualquier caso, atendiendo a la génesis discursiva de NO-DO esta era una cuestión menor a la que atender ya que se mostraran imágenes del año en cuestión, del año 1945 o del año 1930, bastaba con que el espectador al verlas, viajara evocadoramente a Galicia.

Teniendo en cuenta que nos vamos a ocupar del material específicamente musical y de cómo este se pone al servicio del estereotipo en el epígrafe siguiente, en el presente cabe tener en cuenta, de manera resumida, en qué consiste este supuesto testimonio, de manera general, de Galicia y sus gentes.

No solo el uso del material que se refiere a lo musical (los últimos 9 minutos) es testigo de cómo se construyeron los estereotipos y, precisamente por ello los 48 minutos previos a los íntegramente musicales son enormemente interesantes para la comprensión unitaria de los mismos. La música no es un elemento cultural ajeno a todos los demás, no es un factor que pueda ser comprendido antropológicamente sin ser analizado dentro del

contexto social y cultural en el que se inserta y con el que se relaciona de manera total. La música es uno de estos tantos elementos culturales en los cuales la comunidad refleja y manifiesta sus preocupaciones, sus trabajos, sus motivaciones, sus anhelos, sus creencias, sus miedos, sus principios, sus posibilidades económicas y de subsistencia y su pensamiento; su identidad. Teniendo en cuenta que se trata de un material de casi una hora, es imposible hacer referencia minuciosa a cada uno de los planos, de las locuciones, de los usos, de los mensajes simbólicos, de los tipos, de los tópicos y de los prejuicios, por lo que solo atenderemos a los que son significativos para analizar cómo el poder se inscribe a través del discurso cinematográfico de NO-DO en la construcción cultural de esa Galicia.

“Galicia y sus gentes” va a abrir, después de la proyección de los créditos iniciales, con la cantiga “*Airiños, airiños, aires*” de fondo musical y con la rueda girante de un viejo carro de fondo visual. El primer desarrollo argumental que va a ser tratado, tanto por las imágenes como por la locución, va a ser la invención del pasado “racial” gallego vinculándolo con el supuesto origen céltico asociado a Galicia. Esto que puede ser percibido como una contradicción dentro del propio ideario franquista por tratarse de uno de los temas mitificados más usados por el regionalismo —después *galeguismo*— de finales del XIX y principios del XX como uno de los principales argumentos de la diferencia y de la excepcionalidad *da galeguidade*, adquiere aquí un carácter totalmente diferente. Este manifiesto pasado céltico, “galaico”, de Galicia guarda relación, no con un carácter disyuntivo entre lo gallego y lo español sino que lo gallego se asume mitificado con ese pasado pero indivisiblemente unido e imbricado en lo español. Esta vinculación con los pueblos del norte de Europa guarda relación con una mirada mítica de un pasado inventado de tribus guerreras, combativas, defensivas, y demás cualidades bélicas que se presentan en el discurso como una virtud, no de lo gallego, sino de lo español en general ya que España no es sino una unidad entre esos pueblos guerreros del pasado que constituyen, a partir de un proceso compartido en las luchas (primero contra los infieles musulmanes, después por la difusión de los valores de la cristiandad católica en el mundo) un destino común en lo universal. Este discurso de la raza céltica es característica principal de ese discurso *galaiquista* y esta construcción mítica del pasado pretende enfatizar esa virtud del Norte —¿y de Franco?— en la guerra. “*Aquí, se sostuvo la pureza*

de la raza celta, como en Irlanda y en Bretaña”, son las palabras exactas de la locución¹⁰⁸. Procedentes del norte de Europa, los pueblos celtas, eran una parte de la historia que vinculaba el discurso a Europa, al norte civilizado, y no a África, el sur incivilizado e impío (por musulmán). Así, las listas de reyes que se aprendían en la escuela de retahíla por estos años eran las de los godos mientras que Al Ándalus se erradicaba de los libros de historia no siendo para recordar la Reconquista de los Reyes Católicos sobre el mundo moro y con ello enarbolar mitificadas también a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en la Historia. Quizá entonces el norte, mirando a Europa, se prestaba más adecuado en la invención o mitificación del pasado que la del sur, de ahí que en diversas ocasiones el vínculo con el mundo “celta” o “las tribus guerreras del norte” resultara adecuado en NO-DO.

En este discurso pretendido del pasado – pasado como todos, construido– Galicia se encuentra con la llegada del cristianismo a su tierra céltica. A través de las imágenes – cruces, cruceiros, campanarios, iglesias– lo mismo a través de la locución, se habla del cristianismo, asociado al catolicismo como el momento sustancial en la historia de la región gallega. Se dice exactamente así, justo de antes afirmar la predicación de Santiago en tierras “del Ulla, del Finisterre y del Tambre”

*“La redención por el Evangelio, la aceptación de la doctrina de Cristo, señala en Galicia el momento más fundamental en el proceso de su historia. No hay emoción comparable a la de contemplar sus antiguos templos o sus cruceros”*¹⁰⁹

Esta cuestión, presentada aquí bajo la categoría del “momento más fundamental”, ha sido recogido en numerosa bibliografía de estudios gallegos por varios autores bajo el concepto de “O feito diferencial” y ha sido estudiado desde diversas disciplinas, la musicología una de ellas (VV.AA, 1997), y pretende explicar toda una realidad compleja –social, cultural, económica, religiosa, política– a través de “la creencia” cirstiana.

Este “momento fundamental” y de ahí el futuro vínculo indisoluble entre Galicia y el cristianismo va a quedar fijado a través del recorrido que el documental va a ir haciendo por algunas de las ciudades gallegas; Lugo y sus iglesias, Ourense y Santiago con sus

¹⁰⁸ 00:02:34

¹⁰⁹ 00:02:50-00:04:00

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

respectivas catedrales, cruceiros, monumentos románicos y demás. Este “*feito diferencial*” se conecta aquí con el hecho diferencial español, la esencia cristiana nunca más abandonada desde el momento en el que hundió sus raíces muy atrás en la historia, comunión que quedó definitivamente establecida por Isabel y Fernando en la Reconquista de España y la Conquista del llamado “Nuevo Mundo”. Así se presenta España (y Galicia): cristiana desde su más remoto pasado. Desde ese pasado cristiano se justificaba míticamente también el levantamiento del 18 de julio de 1936 ya que no era una levantamiento cualquiera sino otra Cruzada más contra los impíos, simbólicamente una segunda Reconquista puesto que aquellos “rojos anticlericales” osaran perturbar el equilibrio rompiendo así con la verdadera y única esencia de España.

Pasadas las ciudades, NO-DO muestra las aldeas. Las imágenes religiosas dan paso a las montañas, las cabras, los pastorcillos, la gente arando con carros de bueyes, la vida en el agro, las *feiras* con sus vacas, sus bueyes, sus cerdos, sus zuecos, sus gallinas, sus paisanos y su “español mal hablado”. La escena de la *feira* –mercado– va a tener un gran interés ya que fueron los locutores de NO-DO los que pusieron voz a los diálogos que desde lejos toma la cámara. Personas que en la distancia se ven hablar entre ellas cuyos diálogos inventó el guionista y los locutores y locutora interpretaron. Es una evidencia absoluta que no se puede pensar que la locución responda a doblaje de una conversación real que allí se estuviera produciendo, pero lo que es más interesante es ver la forma en la que se re-construyó esa situación: la simulación del acento gallego, los temas de los diálogos, y el uso da *lingua galega* como vehículo de comunicación entre los paisanos funciona como un claro “aparato de verificación” discursiva en lo que se pretende mostrar como espejo de la vida cotidiana del rural gallego y que no es más que un proceso de tipificación, banalización, folclorización y estereotipia. Y, concretamente, el uso da *lingua galega*, por parte de la locución muestra una situación sin precedentes en NO-DO en la que el idioma aparece como un recurso más, incluso el más fundamental, de tipificación. Si a esto sumamos las constantes alusiones que esta locución va a hacer de escritores gallegos –Rosalía de Castro, Manuel Murguía, Ramón Otero Pedrayo– literatos elevados a la categoría de iconos culturales y políticos del *galeguismo* de finales del XIX y principios del XX, podría parecer en un primer momento un caso de evidente contradicción en el franquismo ya que *a lingua* estaba erradicada, por ejemplo, de la enseñanza escolar, pero en realidad no es si no todo lo contrario: un proceso perverso de

desarticulación y extracción de toda posibilidad de empoderamiento a través del idioma y de sus literatos ya que la tecnología utilizada en esos diálogos no era sino un secuestro lingüístico en clave costumbrista de, seguro, difícil digestión para muchos espectadores o espectadoras gallega. Así, el idioma, fue uno de los elementos de la cultura que más sufrió el estereotipo llegando hasta nuestros días sin ningún lugar a dudas. Y con estas tecnologías quedaba desactivada, ya no solo la “periferia” *galeguista* sino el orgullo de la pertenencia.

Otra de las asociaciones simbólicas que termina por convertirse en un tópico es la de Galicia y la abundancia. La cocina gallega se define como “sana, primitiva y fuerte” con especial protagonismo del pulpo, el vino, la carne y la empanada. Mostrar una Galicia colmada de bienes a principios de la década de los cincuenta contrastaba con la realidad de aquella época pero servía para mostrar a una Galicia y una España que, a pesar de ser autárquica por aislamiento internacional, no tenía ningún problema para vivir, y vivir bien. Pero la vida era bien distinta de la que NO-DO mostraba. Las grandes hambrunas afectaron del mismo modo a Galicia que a otros territorios nacionales. Para aquellos y aquellas que disponían de tierras o de algo de ganadería no fue tan notable, puesto que el minifundio, tan extendido en Galicia, impedía la gran explotación pero servía a la economía familiar para subsistir autónomamente. Para los demás el hambre y la miseria atravesada en la década de los años 40 y hasta bien entrados los años 50 fue una cruel realidad cotidiana:

Esa era la triste y patética realidad imperante en la España de la posguerra, donde la mera tarea de sobrevivir día a día exigía todos los esfuerzos de las clases populares y de gran parte de las clases medias, tanto en el campo como en las ciudades [...] No en vano, los años del hambre y de la miseria fueron también los años de la más intensa propaganda “social” falangista (‘Ni un hogar sin lumbre, ni un hogar sin pan’). (Moradiellos, 2002:88)

La situación económica general mejoró muy levemente en la década de los cincuenta pues no sería hasta la década de los años sesenta cuando se vieran los efectos positivos del desarrollismo económico. Uno de los fenómenos sociales que manifiestan la situación por la que pasaba Galicia fue la emigración, en aquellos años a América, emigración a la que está dedicada el documental con una frase inicial que reza “A los que al otro lado del mar siguen soñando con la Patria”. Pero a pesar de que la pobreza era ya una cuestión casi estructural, el franquismo mostraba, a través de su propaganda directa pero también

a través de este tipo de discurso, una España, y en concreto una Galicia, que resumaba alegría, salud, esfuerzo y recompensa. Hasta la emigración gallega se utiliza en clave positiva en la locución del documental ya que parece que dignifica al gallego y la gallega en su procura de una vida más digna. Un discurso contradictorio sin duda en el que la locución y las imágenes por momentos muestran la Galicia de la abundancia y la alegría y sin embargo en otro instante se verbalizan abiertamente frases como “en el pan amargo de la emigración” pero jamás reconociendo que tal situación se debiera a una pobreza de base y generalizada en España.

“Galicia y sus gentes” nos muestra también a una Galicia tremendamente dispar en relaciones de género. Hombres ejecutando trabajos, oficios que, duros o no, se enmarcan en el discurso de lo útil en lo social. La pesca, la ganadería, el mundo agrario y oficios artesanos se contraponen a las “labores” femeninas movidas claramente en lo doméstico o en lo secundario: mujeres lavando la ropa bucólicamente en los cauces de los ríos, mujeres recolectando uvas en la vendimia¹¹⁰, –vestidas con ropa demasiado fina para una labor como es la vendimia lo que deja ver que muchos de los planos eran preparados– mujeres hilando, haciendo *encaixe de bolillos*, ocupándose de los niños, arreglando las redes de pesca. Por otra parte la locución no evita el ser explícita cuando deja claro que se trata de un trabajos que estructuran la vida de forma “patriarcal y familiar”. La estructura parental en Galicia es patriarcal. En ocasiones se ha dado en llamar *matriarcado galego* al hecho de que la mujer gallega asuma unas responsabilidades de gran importancia en el seno de la familia. Esas responsabilidades asumidas venían dadas, la mayoría de las veces, por la ausencia del esposo en la casa ya fuera por la guerra, por la emigración, por salir al mar o por estar ausente por las razones que fueran. Efectivamente en esas situaciones la mujer se hacía con el soporte de la casa pero eso no la convertía necesariamente en matriarca. Es más, debido a esa situación la vida de las mujeres, especialmente las del espacio rural, era de gran dureza puesto que no solo se debían hacer cargo de los trabajos que por su rol le eran asignados a ellas –todos los domésticos– sino que compartían con el hombre las labores restantes, desde el labradío hasta el cuidado de los animales, además de ser reproductora de más fuerza de trabajo:

¹¹⁰ La imagen de la “mujer recolectora” es una de las más evidentes asociaciones en la división social del trabajo según el género. A ella se contraponía la imagen del “hombre cazador”, proveedor de alimentos más consistentes y, por tanto, responsable de la supervivencia del grupo.

los hijos. Debido a esta importancia de la mujer en la vida cotidiana, y a pesar de que su consideración social nunca alcanzase a la de un hombre en el espacio público, en lo privado, de puertas para dentro de la casa, su valor e importancia era fundamental.

Pienso que uno de los factores que han influido profundamente en la formación cultural de la figura femenina que estudiamos es la frecuente emigración masculina. Esta emigración temporal o definitiva suponía entre otras cosas, el que la mujer debiese asumir en el trabajo y en la conflictividad vecinal en muchos casos el papel masculino y que el mundo cultural acabase aceptando como normales una gama de roles menos permitidos en los ambientes agrarios. (Fernández de Rota y Monter, 1987:41)

Pero muy a pesar de que la figura femenina en Galicia fuese aceptada socialmente como relevante para la gestión doméstica, el reconocimiento social no llega a través del espacio privado sino que ha de ser ratificado en el espacio público. En este sentido su valor cambiaba. Tanto cambiaba que una mujer especialmente dispuesta al mando y la resolución era considerada arrogante y el esposo, normalmente, caricaturizado socialmente aunque fuese en pequeños círculos vecinales. Fernández de Rota y Monter considera que el hecho de que la mujer asumiese habitualmente roles masculinos se aceptó como normal pero esa es una parte parcial del análisis de género, en nuestra opinión puesto que, en el momento en el que la figura masculina regresaba a casa, los roles debían volver a su lugar original y si no ocurría solía ser motivo de serios conflictos en los que operaban las reglas normativas de un modelo patriarcal y heteronormal. El hombre debía ser masculino (cuánto más mejor) y la mujer femenina. Y eso significaba que en lo público, pasase lo que pasase en lo doméstico, la mujer debía callar para que el hombre ejerciera su derecho “natural” a hablar.

Estaba generalizada la creencia de que la mujer pecaba de indiscreción, de que su lengua era demasiado suelta. [...] La excesiva franqueza y la extroversión no estaban bien vistas en la Galicia rural. Lo que predomina, por causas socio-económicas, es la “reserva”.

[...]

Lo mas curioso es que, en gran medida, fueron las propias mujeres –convencidas de que las cosas debían ser así- las que contribuyeron eficazmente a mantener y transmitir esta ideología cuando con sus hijos ejercieron su papel de socializadoras” (Aparicio Casado, 1997: 549 y 550).

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

“Galicia y sus gentes” viene a ser una suerte de documental que posibilita estudiar cómo a través de la imagen documental y de la división social del trabajo, el régimen justificaba, en palabras explícitas de la locución, el patriarcado en Galicia. Sin duda la mujer gallega probablemente no fuese tan dócil como el NO-DO describía –pienso en mi propia madre, nacida en el año 1937– pero no por ello se debe considerar un matriarcado pues por mucho peso que tuviera la mujer en la casa, el hombre era el que tomaba decisiones y el hombre era el que debía ostentar, en palabras de Bourdieu, el “capital simbólico”.

[...] otro factor determinante de la perpetuación de las diferencias es la permanencia que la economía de los bienes simbólicos (de los que el matrimonio es una pieza central) debe a su autonomía relativa, que permite que la dominación masculina se perpetúe más allá de las transformaciones de los modos de producción económicos; y todo ello con el apoyo constante y explícito que la familia, guardiana principal del capital simbólico, recibe de las iglesias y del derecho. La práctica legítima de la sexualidad, aunque pueda parecer cada vez más liberada de la obligación matrimonial, permanece ordenada y subordinada a la transmisión del patrimonio, a través del matrimonio, que sigue siendo uno de los caminos legítimos de la transferencia de la riqueza”. (Bourdieu, 2000: 120)

Era la comunidad, tanto la masculina como también la femenina, por medio del control social, la que ratificaba quién mandaba en la casa y en la casa, ante los ojos de los demás y aunque no fuese así, el que mandaba era él. Y si fuera del espacio simbólico de lo doméstico, en el público, aquella mujer mandaba demasiado sobre el marido, se enfrentaba a las críticas de la propia comunidad femenina. M^a Luz Pintos Peñaranda llama a este ejercicio de poder “extratexia de coacción”: “As mulleres, en canto que desempeñan “o papel de home” moito peor que os mesmos homes, somentes conseguen ser unha réplica de segunda categoría que, deste xeito, se presta ó desprezo” (Pintos Peñaranda, 1997: 35)

La dominación masculina se veía con claridad en el espacio público donde la mujer no debía contradecir al marido, no debía vilipendiarle ni mostrar demasiado desparpajo ante los demás a riesgo de duras críticas por parte de sus vecinas u otras mujeres de la familia. Del mismo modo que esa era la cárcel de la mujer, los hombres tenían su propia cárcel de la masculinidad: la apariencia. Ellos tenían que aparentar ser fuertes, duros, debían aguantar de la responsabilidad de su casa y del bienestar de todos sus miembros y

jamás debían mostrar emociones en público. Así las personas se inscriben en el universo de la violencia simbólica en la que las mujeres tienen que mostrar sumisión ante el hombre y el hombre debe mostrar poder y valentía.

La *virilidad*, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitudes para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una *carga*. En oposición a la mujer, cuyo honor, esencialmente negativo, sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad, el hombre “realmente hombre” es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública. (*Ibid.*:68-69)

Las imágenes de agro darán paso de nuevo a las urbanas. Por ejemplo, Vigo, se mostrará bajo la categoría de ciudad industrial –motor económico de Galicia– y como ciudad recreativa –clubes náuticos y regatas. A Coruña sin embargo se la vinculará al modernismo arquitectónico, la ciudad de los jardines y los parques, la Torre de Hércules y la playa del Orzán. Frente al Vigo laborioso e industrial y la Coruña modernista y hermosa aparece Ferrol, que no es Ferrol, sino “El Ferrol” (del Caudillo), militar, patria natal de Franco. El discurso amable y ligero del documental se rompe para dar paso al mundo marcial, acompañado de una banda sonora con rasgos estilísticos y formales de Marcha mientras los planos muestran al espectador la grandeza de las Fuerzas Armadas a través de los barcos de la marina, desfiles militares, instalaciones o la revista a las tropas.

Y después de las ciudades y de las imágenes relacionadas con el mundo de la marina se da paso al mar, sus oficios, sus gentes, sus peligros y los valores y significados simbólicos asociados al mismo. En la muestra de la honorabilidad y del esfuerzo masculino que se mueve en los trabajos de la mar, qué mejor lugar que a Costa da Morte para grabar un mar embravecido que dignifique y glorifique a lo masculino. Así, el mundo del peligro en la faena del mar, de la tarea heroica de los hombres del mar gallego lleva al espectador y espectadora a situarse en lugares donde la cámara toma planos de la rompiente de las olas del mar más duro y violento. A su vez la música, en tonalidad menor con un enorme dramatismo protagonizado por la velocidad melódica de las cuerdas frotadas, pretende significar ese carácter peligroso, temerario y valiente de aquellos hombre que viven de “la mar”. Pero también, y a pesar de ese mar embravecido nos muestra pueblecitos *mariñeiros*, amables, coloridos, sencillos y humildes en donde las

redes se cosen y los hombres preparan en colectivo sus embarcaciones para salir a la faena. En conclusión, se resume la vida de los que viven del mar en la valentía de los hombres que salen a pescar y en la angustia con la que sus mujeres continúan con sus labores mientras esperan en la casa, encomendándose a la Virgen, para que los suyos regresen a salvo.

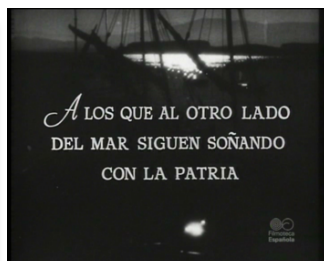
Para retratar este universo NO-DO no solo graba olas en sus rompientes sino que se sube a las barcas y va con ellos al mar, toma planos en los puertos mientras los hombres descansan e incluso se mete en las tabernas intentando retratar como es la vida de los hombres cuando no están faenando. En este retrato con pretensiones de veracidad del que hablábamos al principio del capítulo los operadores de NO-DO llegan a meterse en el interior de una casa, escogida seguramente porque no podía ser más “típica”: su *lareira*, su cocina de hierro, la humildad de su interior. Toma imágenes en el interior de una casa cogiendo planos de las personas que viven dentro dando a entender en el discurso que se trata de la familia de un pescador –hijo, esposa, abuelo y abuela– que angustiada espera al hombre que ha salido a enfrentarse a la mar. Él fuera, y ella dentro, cuidando de la casa, de los niños y de los ancianos. Para lograr esta sensación de angustia las técnicas estrategias usadas por NO-DO son el silencio de la banda sonora para dar paso al sonido perdido de un reloj de pared que anuncia el paso del tiempo, imágenes que retratan un ambiente doméstico oscuro, silencioso y angustiado con primeros planos que captan miradas ausentes por la preocupación, silencios compartidos entre esos familiares alternándolo todo con los planos de un mar batido, enfurecido contra las rocas en el que la banda sonora vuelve a evocar la violencia del mar. Llegar a comprender la importancia de ese material concreto es importante para comprender a su vez como utilizaba NO-DO la cámara en esa pretensión de mostrar una cotidianidad que, podía ser tal en la vida real, pero que en el caso de esas imágenes se trata de un claro ejercicio teatral. La escena está actuada por las personas para que la cámara pueda grabarlas y, por lo tanto, habría habido claras directrices por parte de los operadores a las personas sobre cómo sentarse, a dónde mirar, cuándo abrir la ventana y cuándo perder su mirada e el vacío. Esas directrices se desvelan en una mirada ausente, un ceño fruncido, un niño que acaricia a su cachorro y progresivamente mira a la derecha perdiendo su mirada en el infinito, la esposa encendiendo una vela ante la Virgen y rezando una oración. Es más que claro que ahí había un guion de actores que quizá no fuesen profesionales pero que actuaron para NO-

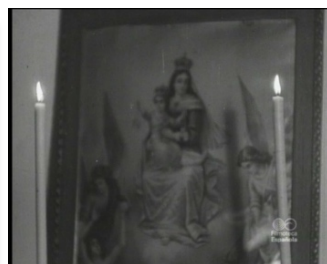
DO como el operador o su asistente le hubiesen indicado. Si esa actividad fue o no remunerada no lo sabemos, lo que sí sabemos es que esos planos no son fruto de una situación real sino de una situación recreada para dar coherencia al discurso machista por un lado, tipista por otro y fervoroso por otro de NO-DO en este documental. La locución que acompaña a ese mujer encendiendo la vela ante la Virgen denota ese significado: *“solo en la intercesión de la madre de Dios y patrona de los pescadores y marineros, cabe depositar la esperanza”*. Y justo después de esa frase, de esa música, de ese silencio, de ese mar, de esa casa y de esa angustia, después de la imagen de la santa, el mar se calma, la música cambia, la primavera llega a las aldeas, la alegría a los campos, y un grupo de “gallegos y gallegas” –vestidos de traje regional y tocando sus “gallegos” instrumentos– se ve bajar, en bucólica alegría, por la colina.

El siguiente escenario será Lérez, pequeño pueblo aldeaño a la ciudad de Pontevedra, en la celebración del día del patrón: San Bieito de Lérez pero al tratarse de un material que hace numerosas referencias a lo musical, será en los siguientes epígrafes en donde nos ocupemos de estos diez últimos minutos de documental.

Para concluir y resumir en unas pocas líneas la estructura temática de este documental decir que abre con el mundo del campo pero rápidamente se va a las ciudades con vinculación religiosa (Lugo, Ourense y Santiago de Compostela). Después de ellas se proyectará una larga crónica de la vida en el agro gallego: sus campesinos, sus labores, sus usos, sus roles. De ahí a tres ciudades; dos de ellas –Vigo y A Coruña– destacadas por su modernidad y desarrollo y, la otra, –Ferrol–, caracterizada por su vida militar y por la asociación que de la misma se hace a Franco. De ahí al mundo del mar y su dramatismo, su oscuridad, su misticismo, su valor y coraje y su creencia y, por último, a lo que NO-DO llama “la campiña gallega” en donde va a hacer acto de presencia ese folclore que aporta un poco más de estereotipo a una comunidad ya de por sí congelada en el tiempo, especialmente la rural y marítima, congelada incluso en el título del documental en ese “Ayer y hoy de las tierras meigas”, negando así su lugar en la historia, su derecho a cambiar para ser otra, u otras, o muchas. Un pasado, presente y, por extensión también un futuro, negados a Galicia en el NO-DO, en España al fin y al cabo. Ese era el “destino” último de Galicia para el franquismo, mantenerse así de arcádica “ayer y hoy y siempre”, no cambiar, no evolucionar, no “corromperse” nunca, sirviendo así a la Patria y a su gallego Caudillo.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)





10.1. La reutilización del “Galicia y sus gentes” en otros materiales

Uno de los aspectos que producía la sensación de que en España y sus pueblos no pasaba nada era la constante práctica de NO-DO de reutilizar o reciclar materiales en años posteriores. Teniendo en cuenta la larga extensión del documental “Galicia y sus gentes”, este proporcionó abundante material para la reutilización en otras entregas en las que se utilizaron partes enteras de este primero. El documental se dividió en varias partes de menor duración que proporcionó más material de proyección pero el montaje de cada una de las divisiones es prácticamente el mismo, con leves diferencias. Tales diferencias no son tan interesantes como el hecho en sí de que pasado el año 1951 se siguiera proyectando en España aquella imagen de Galicia y los gallegos que se había proyectado en aquel año, imágenes que como ya se ha mencionado, podrían haber sido grabadas a su vez en rodajes anteriores. Esta constante proyección de materiales ya usados producía la inevitable sensación de que las cosas en España, en este caso en Galicia, seguían estando igual, a pesar de que pudiera ser de otro modo, y que la vida discurría plácida y felizmente en cada uno de los rincones del país dando la sensación de paz, ansiado mensaje del franquismo a partir de los años cincuenta, convertido después en eslogan. La paz de Franco había llegado, según NO-DO, a los hogares de los españoles, y también de los gallegos; aquellas gentes que se afanaban en su cotidianidad y cuya única preocupación parecía ser el devenir natural de los días. Teniendo en cuenta esa práctica habitual en la producción de materiales de NO-DO no parece descabellado preguntarse si parte de esos primeros materiales proyectados en el 1951 bajo el título de “Galicia y sus gentes” podrían haber sido materiales grabados con anterioridad a esa época. En cualquier caso, así fuesen imágenes del año 1940 y pasados diez años, el discurso cultural del régimen se basada precisamente en mostrar sociedades retratadas como fotografías en las que quedaban inmortalizadas bajo el la filosofía del “nada cambia” desatendiendo a los cambios que se producen en cualquier cultura. La cultura, por lo tanto, no era retratada como tal sino como la suma de categorías inmóviles y fijadas por lo que la Galicia de los cuarenta y de los cincuenta era prácticamente la misma y hasta los años sesenta no se empezó a albergar cambio alguno en el devenir de la misma. Esta estrategia de la fijación y repetición tiene que ver con el análisis de Homi Bhabha al respecto de cómo se utiliza el estereotipo para manejar las contradicciones que se desprenden de la práctica colonial y de la dominación que se ejerce en ella. Y, a su vez, construye un conjunto de

representaciones, como el *Orientalismo* que analizaba Said; representaciones que vienen construidas desde fuera y que definen inevitablemente a la cultura a través del estereotipo.

En ese aprovechamiento de imágenes, es probable, por ejemplo, que las imágenes que registran el pueblo de Lerez en el “Galicia y sus gentes” fuesen rodadas con anterioridad al año 1951. Podrían ser imágenes de muchos años atrás puesto que uno de los primeros materiales esta investigación, el Noticiario 92 A del año 1944 recogía una breve noticia bajo el título de “Folklore Español” el que, con la versión del *San Benitiño de Lerez* cantando por la Polifónica de Pontevedra mostraba imágenes de Lerez. Lo cierto es que no podemos asegurar que así fuese, puesto que Lerez además recibió a las cámaras de NO-DO en numerosas ocasiones. Su romería se convirtió en uno de los temas más recurridos de NODO en su retrato de la Galicia de las romerías.

Los materiales de este documental se van a reutilizar en tres casos posteriores más. El primero de ellos es un “Imágenes” cuyo título refuerza la idea *galaiquista* de NO-DO sobre la cultura: “Rutas Galaicas” IMAG N 391 (1952). También de ese año 1952 otros dos más; “Campo y Ciudad en Galicia” IMAG N 395 y “Contrastes de Galicia” IMAG N 403.

10.2. Cuestiones relativas a lo musical

10.2.1.La banda sonora: Emilio Lehmberg Ruiz

Uno de los aspectos más interesantes es el estudio de la banda sonora de este documental, música encargada al compositor Emilio Lehmberg Ruiz. No es mucho lo que se sabe de él a pesar de haber sido uno de los compositores de mayor nombre en la primera mitad del siglo pasado y de haber dirigido las orquestas más renombradas de los años cuarenta, especialmente relevante también como compositor de música para cine. Nace en Málaga en 1905 pero dependiendo de las fuentes su muerte se fecha entre el año 1959 y el 1960¹¹¹. Dentro de su producción musical constan obras de música escénica, para

¹¹¹ José Luís Borau sitúa su muerte en 1959 (Borau, 1998: 503) pero María Encina Cortizo lo hace el 24 de agosto de 1960 (Cortizo, 2000: 851). Por otra parte, en la base de datos IMDb (The Internet Movie

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981) orquesta, música de cámara, música para piano, y música para cine. Su música de cine, la que aquí nos ocupa, se caracteriza por ser orquestal, aspecto que se pone de relieve en la presente banda sonora y quizá su obra más destacada en este género, premiada por el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo en 1977, fue *Y eligió el infierno* cinta dirigida por César F. Ardavín.

En las bases de datos filmicas de la Filmoteca Española constan un total de veintiséis filmes cuya música pertenece a Emilio Lehmberg. De todos ellos, seis materiales corren a cargo de la producción de NO-DO y todos ellos pertenecen al género “Documental”. Estos seis documentales son:

- *En Sevilla hay una feria* (1949) dirigido por Joaquín Soriano y rodado en Sevilla. 11’
- *Así es Madrid* (1949) dirigido por Joaquín Soriano y rodado en Madrid. 19’
- *Por tierras catalanas* (1955) dirigido por Alberto Reig y rodado en diversos lugares de Cataluña. 10’.
- *Ronda y Pedro Romero* (1955) dirigido por Francisco Centrol y rodado en Málaga. 10’
- *Los cántaros de Platero* (1958) dirigido por Enrique Alfonso y rodado en Cádiz. 12’
- *Regadíos del sur* (1967) dirigido por Alberto Carles y rodado en diversos lugares de Andalucía. 10’

Lehmberg Ruiz fue uno de los compositores que colaboró en varias ocasiones con NO-DO para poner música a documentales temáticos sobre alguna zona geográfica de España. Según esto, es de suponer que Lehmberg Ruiz tendría la capacidad de musicar las bandas sonoras atendiendo a si el argumento temático tenía lugar en Cataluña, Andalucía, Madrid o Galicia. Muchos de los títulos hacen referencia muy especialmente lugares de Andalucía así como “a lo español”. Ejemplo de ellas pueden ser obras tales como: en música orquestal, *Danzas antiguas*, *Evocación española*, *Granada*, *Málaga*, *Romería de*

Database) consta que la fecha de su muerte sería el 15 de octubre de 1959: <http://imdb.com/name/nm0499754/> [Fecha de consulta 26/03/2016]

Zamarrilla, Suite de danzas españolas, andaluzas; en música de cámara, *Seis canciones españolas, Zapateado*; en música para piano, *Danzas de España*.

Su obra se enmarca dentro del género musical Nacionalismo Español pero muchos de sus títulos hacen referencia a formas clásicas, tanto en su estructura forma como estilística (sonata, sinfonía, suite, etc.) y, por lo tanto, sitúan también su obra dentro de un Neoclasicismo formal claro. Esto quiere decir que es uno de los compositores del siglo XX que, influenciados por la música popular del país, desarrollaron su composición orquestal a partir de melodías que evocasen “lo español”. ¿Qué es lo español en la música? Pues ese es el problema principal a la hora de interpretar la música de esta escuela. Música popular española, para estos compositores, sería aquella que evoque imágenes “de lo español”. El problema es en sí mismo ese concepto de “lo español” puesto que es un concepto que no responde a fórmulas culturales populares sino a un concepto inventado, a una suma también de representaciones e imágenes que, aunque pudieran variar de unos artistas a otros, resultaban ser un conjunto de estereotipos costumbristas de lo castellano y lo andaluz.

De las referencias que hemos encontrado de su obra para cine, entre los títulos de estas obras no consta ninguna información sobre la música del “Galicia y sus gentes”. Los títulos que se manejan con respecto a su música para cine son los siguientes: *Barco sin rumbo*; *Dos viudas*; *Duelo de pasiones*; *El Lazarillo de Tormes*; *Empezó en boda*; *Llegaron siete muchachas*; *Medio siglo de vida española*; *Museo naval*; *Noche de celos*; *Petróleos*; *Piedras vivas*; *Puente del diablo*; *Quema el suelo*; *Semana Santa en Valladolid*; *...Y eligió el infierno*; *Yebala*.. Esta información de Cortizo (Cortizo, 2000:851) se completa con la información que nos proporciona la “Base de Datos de películas calificadas” de Filmoteca Española. A los títulos ya mencionados añade: *Agua sangrienta*; *Así es Madrid*; *Caravana de esclavos*; *Cerca del cielo*; *El curioso impertinente*; *En Sevilla hay una feria*; *Héroes del aire*; *Melilla antigua*; *Neutralidad*; *Los cántaros de Platero*; *Otros tiempos*; *Por tierras catalanas*; *Pototo, boliche y compañía*; *Regadíos del sur*; *Ronda y Pedro Romero*; *Servicio en la mar*¹¹².

¹¹² http://www.mcu.es/cine/CE/BDDPeliculas/BDDPeliculas_Index.html [Fecha de consulta 26/03/2016]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Si ahora juntamos la información que nos proporciona Cortizo, sumada a la de la “Base de Datos de películas calificadas” tenemos un total de treinta y dos materiales, entre películas y documentales, que fueron musicalizados por Lehmberg Ruiz. Si repasamos todos los títulos tenemos que, por un lado, los mismos hacen referencia a temas que guardan relación con diversos lugares del territorio español, teniendo una presencia importante aquellos que se refieren al sur de España y, por otro, a temas que tienen que ver con lo bélico y/o lo militar. Pero de todos los títulos que hemos expuesto, ni los del resto de su obra, consta ninguna pieza que pueda relacionarse con Galicia y/o con la vida gallega. Eso no significa que la banda sonora de nuestro documental no exponga musicalmente temas con rasgos melódicos propios de la música popular gallega (fraseo, cadencias, modos, adornos, compases, ritmos internos) de hecho sí lo hace, pero también es cierto que la música de la banda sonora del “Galicia y sus gentes” es una banda sonora instrumentada para orquesta sinfónica construida por un compositor malagueño perteneciente a la escuela nacionalista y por lo tanto ocurre una mixtificación musical entre elementos o característica que no tienen que ver solo con la formación orquestal y el hecho de que sea música académica, sino con paisajes sonoros que evocan claramente a esa idea de “lo español” que tenían la mayoría de los compositores pertenecientes a esa corriente artística.

La banda sonora del “Galicia y sus gentes” se divide en cuatro partes atendiendo a la propia estructura argumental del documental. Estas cuatro partes diferenciadas son: a) aquella que utiliza piezas del repertorio popular gallego, instrumentadas para orquesta sinfónica; b) música que acompaña a las imágenes que hacen referencia a lo militar y/o a “El Ferrol”; c) música que acompaña a la violencia del mar y a los peligros y valores asociados al oficio del mismo; d) referencias explícita a la música tradicional sin ningún tipo de orquestación ni arreglo y que son interpretadas según las fórmulas instrumentales populares; se trataría muy posiblemente de material de archivo al igual que en el caso de los NO-DO anteriores.

▪ Orquestación de piezas populares

Se trata del material musical con mayor presencia de el documental. Su interpretación corre a cargo de una orquesta sinfónica y se elabora desde un lenguaje puramente instrumental. Se construyó a partir del arreglo e instrumentación para esa formación de

una numerosa muestra de ítems populares gallegos, la mayoría de ellos *cantigas* (repertorio vocal) pero no únicamente.

Hemos hecho una búsqueda intensiva de la partitura de la banda sonora de Lehmborg Ruiz para poder hacer un análisis musical exhaustivo a partir de ella. Para esa búsqueda nos hemos centrado en los fondos musicales de la Biblioteca Nacional, en los fondos de la biblioteca de SGAE y nos hemos intentado poner en contacto con la familia Lehmborg Ruiz. Finalmente ha resultado imposible la localización de la partitura de este material por lo que el análisis de la misma no ha sido posible, al menos sobre papel. De ahí que todo el estudio musical de la misma se basa en el análisis auditivo y la exposición de dicho análisis se hará en base a una redacción descriptiva que puede ser seguida a través del visionado del documental “Galicia y sus gentes”.

La banda sonora, del mismo modo que el discurso de la imagen, va a ser un viaje por diferentes piezas del repertorio tradicional o popular de Galicia pero se puede decir que hay una que destaca sobre las demás para convertirse en uno de los temas centrales en el desarrollo musical de la banda sonora. Se trata de la *Alborada galega* también conocida como *Alborada de Veiga* del compositor gallego Pascual Veiga, autor al que también se le atribuye, entre otras piezas, *Os Pinos* música del actual himno de Galicia. Pascual Veiga (Mondoñedo, 9 de abril 1842 - Madrid, 12 de julio de 1906) está considerado uno de los músicos fundamentales del período del *Rexurdimento Galego*. Esta alborada es una de las piezas para gaita más conocidas y popularizadas de Galicia y se caracteriza por tener un gran número de partes. Precisamente esta complejidad formal brinda la posibilidad de utilizar una buena cantidad de temas sin necesidad de resultar insistente o repetitivo. La *Alborada Galega* es la pieza con la que abren los créditos iniciales pero además, a lo largo de los 59 minutos que dura el documental, tal obra se puede reconocer hasta en ocho diferentes ocasiones. El uso musical que Lehmborg hizo de ella le proporcionó la posibilidad de ir generando desarrollo temático musical suficiente como para ir enlazándola con material temático de otras piezas que completan la banda sonora, sin necesidad de cortes y de manera bastante fluida logrando que unos materiales melódicos deriven en otros.

Todo parece indicar que la estrategia que Lehmborg Ruiz siguió para la orquestación de esta banda sonora, en la que destacan las cuerdas frotadas y los vientos madera, pudo ser valerse de un cancionero popular gallego que estuviera editado en la época bajo ese

mismo título y, a partir de él, instrumentar a su gusto muchos de ellos y concatenarlos entre sí. La inmensa mayoría de los ítems que van a ir apareciendo a lo largo del documental no son, en origen, instrumentales sino que son piezas vocales que se caracterizan por ser tremendamente populares. Ejemplos de piezas concretas que se van dando podrían ser la *Muiñeira de Lugo*, la *Muiñeira de Vilanova* o la ya citada *Alborada Galega* junto con otras muy popularizadas en Galicia. Es decir, muchas de ellas son claramente reconocibles por cualquier persona que tenga un mínimo contacto con la música popular.

Es interesante poner de manifiesto, precisamente por el uso asimilado que se hace de elementos diferenciales, que una de las piezas con las que cerrará el documental (en los planos previos a la *coda* del documental) es el *Negra Sombra* musicalizado por Juan Montes sobre la poesía de Rosalía de Castro del mismo nombre, cantada por una coral polifónica, por lo que de nuevo se trataría de una grabación de archivo.

Pero a pesar de que el material temático musical en el que Lehmberg Ruiz basó la banda sonora es de origen popular gallego, el tratamiento musical que se hace de ese repertorio cambia en gran medida su significado popular y vierte información sobre la consideración que se tenía de la música popular en su forma original. Se trata de una orquestación que, por un lado despolariza totalmente el repertorio a través de la orquestación y, por otra “españoliza” –siguiendo la estética de evocación general de la escuela nacionalista– un repertorio de origen gallego. Tanto es así, que en muchos momentos de la banda sonora no se tendría por qué apreciar la diferencia estilística entre una pieza del repertorio popular gallego con otra del repertorio de otro lugar si *a priori* no se conocen las piezas concretas sobre las que el compositor se está moviendo. Esta “españolización” se debe a dos razones: la primera de ellas es que la composición quedó en manos de un compositor malagueño y de la idea musical que él tuviera de la música en Galicia. Esto no quiere decir que no hiciera un buen trabajo musical a nivel técnico sino que su conocimiento del repertorio gallego no parte de la inmersión cultural sino del estudio que hizo de un repertorio musical que estaría transcrito en algún cancionero. Pedirle a un compositor malagueño que evoque ese *galaiquismo* partiendo de la música de raíz popular de Galicia no siendo gallego implica tener que aprender el lenguaje musical del repertorio y aun haciéndolo, el hecho de que el filtro pase por una persona que no ha tenido contacto cultural directo con el mismo ocasiona que toda la información

social y cultural, aquella que no tiene que ver solo con lo puramente musical sino con los significados emocionales, simbólicos, satíricos, etc., se pierdan o, en caso de querer mostrarlos de alguna manera, parten de lo que el compositor “cree saber” de la cultura en cuestión. Ese “creer saber” implica de nuevo caer en los estereotipos, en este caso a nivel sonoro/musical. Muchos de los calificativos con los que trabajaría el compositor para lograr evocar ese *galaiquismo* estarían sujetos a su propia interpretación, sus preconceptos y sus prejuicios al respecto de una cultura desconocida. Por eso mismo, y por el hecho en sí mismo del estilo compositivo al que el autor pertenecía, aun tratándose el material original en el que se basó de origen popular gallego, la instrumentación se mueve en el tipismo de “lo español” en general lo cual no estaba mal de todo para NO-DO si tenemos en cuenta la constante necesidad de asimilación y desactivación de lo diferencial en beneficio de la unión de “lo español” fuese ese un concepto real, evocado o imaginario. La práctica no tenía por qué ser consciente, en cualquier caso, sino que podría haber respondido a una tendencia inconsciente de los compositores, teniendo también en cuenta que toda la música del pueblo –fuese de donde fuese– era de interés musical de folcloristas y nacionalistas. Si bien es cierto que lo que se entendía como la “música popular” era algo que se mezclaba difusamente con aquello de “folclore español”. La cuestión está en la respuesta a un interrogante ¿existe realmente eso que los compositores del Nacionalismo Español llamaban “folclore español” o de nuevo estamos ante una invención cultural que en este caso tiene que ver con teorías musicales de compositores de principios de siglo XX? ¿Qué es eso de “folclore español” y de qué características musicales consta exactamente? En este caso, es más que probable que no respondiera a un uso político de asimilación consciente sino más bien una práctica compositiva que afectaba a todos aquellos compositores que compartían los mismos recursos escolásticos. De ahí que sea más que probable que si el compositor fuese otro, de cualquier otro lugar de la península, el resultado musical pudiera ser francamente similar. El hecho de que NO-DO encargara a Emilio Lehmberg Ruiz la instrumentación de la música popular gallega la despojaba de su especificidad popular y territorial pero a la vez la mitificaba bajo un paisaje sonoro *galaiquista* que no entraba en conflicto con el proyecto de estado nación sino al contrario, como hemos visto, ya que a través del estereotipo y de la fijación de las representaciones se ejercía la dominación en términos colonialistas sobre la periferia. En cualquier caso, el resultado final del discurso musical, consciente o inconsciente, coincide con el discurso del estereotipo de las imágenes y las locuciones y desde ahí lo refuerza. Y del mismo modo funciona como un aparato de

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

verificación ya que de ninguna de las maneras hubiera funcionado ponerle música “andaluza” (también en términos de típica evocación) a un documental llamado “Galicia y sus gentes”. Es innegable que el repertorio instrumentado es de origen popular, como se ha dicho, y eso evocaba directamente a Galicia y “lo galaico”, principal objetivo del documental. Por lo tanto, podemos considerar que la banda sonora está en absoluta coherencia con el discurso del documental y es parte fundamental en la construcción del *galaiquismo*. La imagen sitúa, la voz proporciona el mensaje explícito y la música evoca. Y con la imbricación de cada uno de los tres se crea un discurso coherente que convence al espectador de que efectivamente se encuentra ante Galicia y sus gentes. Y por lo tanto así se constituye una imagen cultural sobre el “otro” y su “otredad” y así quedan retratadas las culturas y los pueblos; como una hermosa estampa o postal, del todo costumbrista, de aquellas gentes de aquí o de allá que mostraban como la vida en España era plácida, tranquila, alegre y feliz a parte de primitiva, esencial y con el perfume conservado de la “raza” en donde el uso de los iconos culturales reivindicados de la diferencia como Rosalía de Castro o el propio idioma responden a una desactivación identitaria y política quedando así desviado cualquier rastro de insurgencia.

▪ Orquestación de carácter militar

Este cambio musical guarda estrecha relación con el discurso de las imágenes y la locución, y su presencia se limita al retrato de la ciudad que el Caudillo convirtió en suya a través de la dudosa honorabilidad del título de “El Ferrol del Caudillo”. La situación que ocupa esa “El Ferrol” dentro del “Galicia y sus gentes” es entre la ciudad de Vigo y la de A Coruña. Vigo cierra con la banda sonora de la que ya hemos hablado en el epígrafe anterior y A Coruña vuelve a abrir con ella pero en el medio, en el recorrido por Ferrol, la música cambia.

La música orquestal va a dar paso a otra con carácter himnico en modalidad mayor en la que destacan las cuerdas y los viento metal. Las cuerdas le proporcionan un carácter emotivo mientras los vientos proporcionan brillo, potencia, y solemnidad militar. Escrita con carácter de Marcha deriva musicalmente en el *Cara el sol* mientras las imágenes muestran a los espectadores la grandeza de las Fuerzas Armadas a través de desfiles de la Marina en Ferrol, grandes buques, revisión de tropas e uniformes inmaculados. Fácilmente podría pasar desapercibido porque la música que viene de atrás, de carácter

hímnico igualmente, se une de forma progresiva con el *Cara al sol* y, este, además, se presenta con variaciones. No obstante, a pesar de que se trate de una adaptación para orquesta y aunque no sea tratado de forma vocal, se reconoce, sin lugar a dudas, la parte intermedia del citado himno. La melodía será compartida por las cuerdas y los metales y no llegará a concluir ya que, inmediatamente, entrará una imagen de la Torre de Hércules de A Coruña y, con ella, el regreso a la banda sonora de orquestación popular de Lehmberg Ruiz.

▪ La música que acompaña al mar

La banda sonora que acompaña a las imágenes, dependiendo de qué se esté tratando en las mismas va a tener un carácter u otro. Mientras las imágenes y la locución estén describiendo el trabajo en el mar con un carácter amable, sencillo y alegre, la música que acompañará al material visual y a respectiva locución va a ser la orquestación de piezas populares. Ítems como *Xa fun a Marín*, *Ao pasar por Camariñas*, *Amoriños collín* acompañan a los pescadores y mariscadores en sus *trainheiras* y *dornas* sobre un mar tranquilo, productivo, deseado, libre. Pero en aquel momento en el que el argumento adquiere un carácter dramático, la música, a su vez, hará lo mismo. Las imágenes muestran, en contraposición con el anterior, un mar agresivo, peligroso, temido para imbuir a aquellos hombres –siempre hombres– que viven de él de valor, coraje, esfuerzo y heroicidad. La música que acompaña a estas imágenes pasa a estar en modo menor –único lugar en el que la banda sonora utiliza el modo menor a lo largo de todo el documental– exceptuando el *Airiños*, *airiños*, *aires* del inicio y el *Negra Sombra* del final. A mayores del modo, cambios de intensidades donde un *piano* pasa a un *fortissimo*, en donde son las cuerdas, a través de progresiones melódicas descendentes en pasajes de gran velocidad, reforzadas por el carácter dramático y potente de unos metales caracterizados por la repetición obsesiva de notas en la misma altura, las que se ocupan de la melodía principal. No se trata de una melodía amable ni brillante sino que dramática, tensa y angustiosa e incluso violenta.

10.2.2. Los ítems tradicionales

Solo son cinco las ocasiones en las que la música orquestal da paso a la música propiamente popular y es lógico pensar que su uso fue cosa del equipo de montaje de NO-DO el cual consideraría que en esos momentos era más adecuado el uso de un ítem propiamente popular en lugar de la música de Lehmberg Ruiz. Tres de esos casos van a ser presentados en su forma vocal y los otros dos de forma instrumental.

De esos tres casos vocales dos van a ser piezas a voces. Solo el *Airiños, airiños, aires* –con el que abre el documental se canta en monodia, es decir, a una sola voz. El *Negra Sombra* –con el que prácticamente cierra– es polifónico y tendría que haber sido material de algún coro o coral histórica que en el año 1951 ya tuviera grabaciones, registros que formarían parte del archivo sonoro de NO-DO y que utilizaría del mismo modo que en otros casos ya vistos. El otro caso es una versión del ítem *Ai Sálvora, ai San Vicente* cantado por un grupo más reducido de voces, hombres todos ellos. Los tres ejemplos son ejemplos corales ya que el *Airiños*, aun siendo monódico está interpretado por un coro de voces mixtas pero al unísono. El uso de la música vocal popular en NO-DO solía estar cantada por coros polifónicos, es decir, para varias voces, a pesar de que todos los estudios demuestran que la música tradicional era monódica y pasó a armonizarse posteriormente con la proliferación de coros y orfeones a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

- **El canto:**

Se trata de una de las poquísimas ocasiones en las que el canto popular tiene presencia en NO-DO contradictoriamente a lo que ocurría en la vida musical de la sociedad tradicional. A pesar de ello, el espacio musical, incluso aquel que se refiere al repertorio popular, está ocupado, casi exclusivamente por música instrumental. El canto y la canción siempre fueron de una importancia enorme en la vida popular, ya fuera para acompañar a las labores en el campo, en el mar o en la ejecución de cualquier oficio, en la celebración de fiestas anuales (religiosas o profanas) y en los hábitos más cotidianos de la vida, la voz ha ocupado la expresión musical por excelencia en Galicia,.

A música en xeral, pero sobre todo o canto, foi durante séculos no mundo rural unha terapia liberadora de tensións (da dureza do labor, da soidade da emigración, da marxinación, ...) principalmente para as mulleres (González Pérez, 1998:49)

De las dos piezas interpretadas por orfeón no podemos dar muchos datos. Como se ha dicho, la primera de ellas es un *Airiños, airiños, aires* interpretada por coro o orfeón mixto al unísono. El ítem abre con la melodía interpretada por una voz solista femenina que interpreta de ese modo los dos primeros versos de la estrofa y el la tercera entra el coro para concluir la estrofa en *tutti*. Se trata de la primera estrofa de un poema de Rosalía de Castro titulado “Airiños, airiños, aires” editado en el libro de poemas de la misma autora *Cantares Gallegos* publicado por primera vez en Vigo en el año 1863. Existen varias versiones musicales adaptando el texto de ese poema y se han estudiado las versiones que podrían haber sido grabadas antes del año 1951 por diferentes agrupaciones pero aun así no hemos conseguido localizarla. Basta con decir que, del mismo modo que el *Negra Sombra* el texto es obra de de la poetisa Rosalía de Castro, icono literario, cultural y nacional del *galleguismo*. El hecho de que NO-DO utilice grabaciones musicales de textos de Rosalía responde al proceso de desactivación que ya hemos analizado mezclado con un proceso de folclorización de la propia poetisa y de la literatura gallega en general. El uso de un personaje como ella no puede responder a la mera casualidad dado que era y sigue siendo un icono cultural de enorme envergadura, a tenor además del uso repetido que se hace de su nombre y su obra en este documental.

Airiños, airiños, aires

Airiños, da miña terra

Airiños, airiños, aires

*Airiños, levaime a ela*¹¹³

El uso del *Negra Sombra* responde a la misma lógica que el caso del anterior. La música que pone fin definitivo al documental es parte de la banda sonora de Lehmberg Ruiz pero los planos justo anteriores van acompañados por una coral polifónica cantando, esta vez sí a varias voces, el arreglo musical que el compositor gallego Juan Montes hizo para el poema “Negra Sombra” de la también poetisa Rosalía de Castro. Se trata de uno de los

¹¹³ Primera estrofa del poema de Rosalía de Castro “Airiños, airiños, aires” del *Cantares Gallegos*

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

poemas más famosos de la obra *Follas Novas*, poemario publicado en 1880 como continuación del *Cantares Gallegos*. Desde que Juan Montes lo musicalizó en 1892, la música y el texto han sido inseparables totalmente y es uno de los cantos más populares, más conocidos y más versionados de la historia de la música en Galicia. La versión que se oye, una de tantas, es la versión para orfeón polifónico y el archivo tendría que pertenecer a uno de los Coros Históricos de Galicia pero tampoco hemos sido capaces de determinar cuál con exactitud ya que la locución impide una audición clara. El texto que llega a cantarse es el siguiente:

*Cando penso que te fuches
negra sombra que me asombras
ó pé dos meus cabezales
tornas facéndome mofa.*

*Cando maxino que es ida
no mesmo sol te me amstras
i eres a estrela que brila
i eres o vento que zoa¹¹⁴*

El último de los ítems es uno de las más populares de la tradición musical gallega: *Ai Sálvora, ai San Vicente* y está interpretada a dos voces y por un grupo reducido de hombres. De las tres es la única que podría haber sido grabada en el campo en algún momento precisamente por ser muy popular y por estar cantada por pocas personas. El audio parece ser más fruto de una grabación de campo (lo cual no quiere decir que esa grabación sea coherente a nivel espacial y temporal con lo que se ve en las imágenes) que de un archivo previo de alguna grabación. En todo caso no podemos determinarlo. La armonización de este ítem es uno de los más habituales en Galicia y se limita a contraponer una de las voces a un intervalo de tercera menor a la melodía original.

¹¹⁴ Dos primeras estrofas del poema de Rosalía de Castro “Negra sombra” de *Follas novas*.

La melodía original es la siguiente pero no consta completa en el documental:



Las imágenes que acompañan a esta *cantiga* se corresponden con un grupo de hombres, es de suponer marineros (por el discurso que se sigue de las imágenes anteriores), en una cantina, bebiendo vino. Se trata de una escena que podría ser real, por habitual, perfectamente en cualquier pueblo de mar pues los marineros y pescadores solía juntarse después del día de faena en alguna cantina para tomar “*uns chiquitos*” y el canto, así como jugar a las cartas, era una práctica habitual. También podía ocurrir que el canto fuese a dos voces a pesar de que la música fuera de origen monódico, una de ellas a una tercera (grave o aguda) de la original, ya que la estética a dos voces se estableció con rapidez en Galicia, influida por la práctica coral. La actitud de los cantantes si son hombres solía estar caracterizada por una clara posición corporal de masculinidad: pecho hinchado, espalda erguida, rostro serio y el capital simbólico que se “jugaba” imbuía al mejor cantante de mayor prestigio entre los mismos hombres.



La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

De las tres, es el *Negra Sombra* el que posee mayor carga simbólica pues el uso de esta pieza llama con claridad a la sensibilidad y emoción del espectador en esa evocación emotiva e imaginaria del *galaiquismo* definiendo a Galicia claramente con la locución que la acompaña. Unida a las imágenes que se proyectan y a la locución que le la música de Montes con texto de Rosalía denota un mensaje melancólico y *morriñento* aspecto sentimental que se asocia a lo *galaico* y los *galaicos*. La locución y las imágenes ven como la música incide y facilita la llegada del mensaje emocionado de Galicia y la solemnidad casi sacra del momento pretende enfatizar ese último momento del documental con las palabras e imágenes que aquí se exponen:



- **El repertorio instrumental:**

El contexto en el que se presentan las dos piezas instrumentales, *muiñeiras* ambas que en lo que sigue vamos a comentar, es la celebración de la romería de San Bieito de Lérez. Buena parte de las imágenes que se van a proyectar en los siguientes diez minutos, los últimos del documental, transcurren en la parroquia de Lérez, provincia de Pontevedra. El lugar es reconocible porque la cámara de NO-DO capta en diversas ocasiones el monasterio de San Bieito de Lérez (San Benito de Lérez) en el día de la romería de este santo. Aparecerán varias imágenes de mujeres que, en penitencia, suben, de rodillas, la

escalinata de piedra que da a la explanada de la iglesia. Suponemos que tendría lugar la misa, aunque no aparezca grabada, e inmediatamente la “fiesta profana” (en palabras del locutor) en la puerta y laterales del exterior del convento. Abunda la comida: churros, rosquillas, pulpo, así como gente cruzando el río en pequeñas barcas para hacer la romería en ambas orillas del río Lérez.

Muchas de las imágenes que aparecen después pretendían retratar el ambiente de la romería que se celebraba después de los festejos más sacros, al otro lado del río. La romería de San Bieito de Lérez se sigue celebrando aun hoy en día y eran dos las fechas que se le dedicaban al patrón durante el año, una en marzo y otra en el julio. Todo indica que la que aparece recogida en NO-DO es la celebración de verano, pero nada puede asegurar la fecha en la que fueron tomadas esas imágenes. No es posible llegar a saber si el bruto de las imágenes fueron tomadas en la misma incursión, si se hicieron varias visitas, si se reutilizaron materiales que se habían grabado con anterioridad dado que Lérez ya había aparecido en NO-DO en el año 1944; de lo que no cabe ninguna duda es que esta romería que se ve en las imágenes es la de Lérez pero todos los informantes consultados en Lérez aseguran que está profundamente alterada y eso sería debido a la presencia de las cámaras de NO-DO. Una serie de planos van mostrando a varios grupos de personas comiendo empanada, bebiendo vino. Seguramente estas imágenes ya no se correspondan con el día real de la romería de Lérez sino a imágenes grabadas por los operadores de NO-DO y los “actores” de estos minutos. Es más, es muy posible, dado que todos y todas van vestidos con el *traje de fiesta*, que se trate de una agrupación de Coros y Danzas concreta que colaborase con NO-DO ese día para rodar las imágenes que se utilizaron para montar este documental.

Xaime Cortizo nos daba su parecer en la conversación que mantuvimos con él al respecto de la romería, atendiendo a la distorsión que el percibía entre lo que veía en el NO-DO y lo que recordaba de las romerías de su propio pueblo así como de las penurias que se vivían en la época en cuestión.

Si se vivía mal na aldea tamén. Xente que tiña terras, pois si había diferencia, vivía comparativamente mellor pero en xeral vivía todo o mundo mal. Meus país tiñan una tenda e se levaba un octavo de litro de aceite, que se chamaba un “cuarterón” de aceite. Era una penuria. Levaban tamén un cuarto de quilo de azúcar, ou 100 gramos de azúcar. A xente non compraba un quilo de azúcar nin un litro de aceite. Era miserable. Si que é verdade que o día de festa votábase a casa pola ventana, é dicir, cando hai festa hai

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

*que estar á altura das circunstancias e a xente que ía a romaría levaba aínda que outros
días non tivera tanta abundancia, e si non, non ía.*¹¹⁵

En este sentido era más grato mostrar la abundancia ocasional de una romería que el devenir miserable de lo cotidiano junto a la alegría y bucolismo retratados en NO-DO a través de la romería. En ella, dos tipos de escenas que se refieren a lo puramente musical.

Por un lado un plano que está directamente relacionado con lo anterior. La romería en Lérez tiene lugar justo después de aquellos planos agónicos del mar violento y de la familia del pescador esperando inquietamente ante las cámaras de NO-DO. Ya hemos comentado como el discurso recurre a la esperanza a través de la plegaria a la virgen, única en la que depositar confianza. Justo después de la imagen de la santa, el mar se calma, el sol se alza sobre el y se funde el plano con un almendro florido anunciando la primavera y la alegría de los campos. El siguiente plano muestra a unas “gallegas” y “gallegos”, vestidos todos ellos con el traje folclórico y portando instrumentos tradicionales –gaitas, bombo, tamboril, *pandeiretas*, *cunchas*, etc.- bajando por una colina en animado y pintoresco *pasarrúas*. El ítem que se presenta es de nuevo una *muiñeira* interpretada por por gaita, tambor y bombo. Responde a la siguiente escritura:



¹¹⁵ C. p. Xaime Cortizo en Lérez (01/04/2007)



A partir de ahí el documental da paso a su particular retrato de la romería de San Bieito en Léréz para con ella concluir prácticamente la pieza. Así, una vez en el campo –en este caso un pinar–, se presenta a varias familias comiendo e inmediatamente después una especie de “foliada” ante cámara. “Foliada”¹¹⁶ se refiere a una de las fiestas tradicionales más habituales en Galicia y en la misma no faltaba la música. En ella solían participar todos los vecinos de la aldea de forma activa, e incluso solían acudir personas de las aldeas contiguas, para celebrar diversas fiestas que solían estar vinculadas a la festividad del patrón del pueblo (como es este caso), el final de la cosecha, la vendimia, San Xoan, etc. Normalmente se organizaban al aire libre y en espacios naturales y solían ocupar toda la tarde: se comía allí con lo que cada uno llevaba de su casa y a base de cantos y bailes, con *gaiteiro* o sin el, se pasaba toda la tarde “*facendo a festa*” (haciendo la fiesta) en comunidad. Esta escena, tan habitual en la vida de la Galicia rural, es la que NO-DO

¹¹⁶ Def. **Foliada** *substantivo feminino*. 1. Reunión nocturna de xente para divertirse, cantar e bailar. *Mañá hai foliada na aldea*. 2. Diversión buliciosa en que participa un grupo de persoas. *Non se pode andar de foliada tódolos días*. Sinónimos: *algueirada, carallada, chola, esmorga, folía, gandaina, pándega, rexouba, riola ruada, troula, truleo, xolda*.

Definición extraída del Diccionario da Real Academia Galega. En: <http://academia.gal/diccionario#searchNoun.do?nounTitle=foliada> [Fecha de consulta 28/03/2016]. Además, el término de foliada no sólo se refiere al fenómeno festivo sino también a una modalidad de *jota* gallega. El origen etimológico de “foliada” viene del francés *folie*, locura. El sufijo –ada- forma sustantivos a partir de otros sustantivos y/ o verbos indicando acción, conjunto, contenido, etc. de ahí que “foliada” - de folia o foliar- indique “festejar”. El origen de la misma es muy antiguo y ha tenido gran importancia en la vida festiva de la Galicia tradicional.

pretende reconstruir en estas imágenes. El problema que en esto se plantea es que el día de la foliada o romería no era habitual en absoluto acudir de traje regional, en primer lugar porque no era algo que la gente tuviese así como así. Por el contrario y a tenor de que era el día del patrón la gente solía vestirse con sus mejores trajes y solía cuidar la apariencia. Aun así, la escena proyectada por NO-DO dista mucho de reflejo de un festejo real y todo parece indicar que algunas escenas están “actuadas”. Aquellas que no lo son, en cualquier caso, están alteradas por la presencia de la cámara puesto que es un instrumento que no pasa desapercibido ante nadie así que aun aquellas escenas que retraten el devenir natural de la romería probablemente habrían sufrido modificación con respecto a su ocurrir habitual. Llegar a captar con una cámara, de manera inalterada, la realidad de un hecho en sí, sabiendo el grupo de la existencia de tal recurso, es, probablemente imposible. Los y las antropólogas audiovisuales han puesto de manifiesto esta dificultad y precisamente por ello el trabajo de estos especialistas en el campo es de enorme importancia en fases previas y posteriores al uso de la cámara. Son necesarias muchas horas para que el o la antropóloga reconozca apenas la realidad del espacio que estudia, para que los informantes –poco a poco– se vayan abriendo a el o ella, y poco a poco ante la cámara. El hecho de que NO-DO llegara con un operador y una cámara a un espacio, sin un trabajo previo con las personas que iban a ser grabadas, sin comprender en absoluto las estructuras internas, simbólicas, sociales, políticas, económicas de la “realidad” que quería retratar imposibilita totalmente el que pudiera recoger imágenes que se correspondieran con la realidad y en parte por esta razón la reconstrucción de la romería parece más una estampa que algo vivo. NO-DO, del mismo modo que muchos de nuestros documentales contemporáneos, habría orquestado notablemente la realidad atendiendo a la necesidad de conseguir planos claros y de calidad técnica. No había ni tiempo, ni medios, ni quizá interés –ya que no era ese el objetivo de NO-DO– de mostrar personas reales con problemáticas reales, con culturas y tradiciones reales y vivas, sino una serie de “postales” cinematográficas que pudieran ser significativas de “lo gallego” aunque eso implicase mostrar fenómenos descontextualizados e incluso alejados de su espacio habitual de desarrollo para poder proyectar otra pieza más de aquel gran puzle sin sentido que pasó a ser España y sus pueblos en las imágenes del NO-DO.

El ítem, en este caso, por supuesto también una *muiñeira*, acompañará al baile y con su exposición, damos por concluido el análisis de la banda sonora. En los epígrafes que

siguen analizaremos el uso de los bailes, el uso del traje regional y el uso de la agrupación instrumental para con ello completar el estudio de las cuestiones relativas a lo musical.



- **El uso del baile**

La presencia del baile en este documental se reduce a una *muiñeira*. La misma discurre en el momento en el que las imágenes hacen referencia a la romería de San Bieito de Lérez y pretendería mostrar una especie de *foliada* popular con motivo de tal festejo.

El discurso audiovisual que recoge la ejecución de tal baile está constituido por diferentes planos que no siempre muestran coherencia espacial entre si . Por un lado, vamos a ver ante el objetivo a un grupo de personas en semicírculo en donde se encuentran también los músicos. En primer plano, delante de ese coro de personas que se exponen claramente ante la cámara baila una sola pareja mixta, vestida con el *traje folclórico de gala*. Se desarrolla de la siguiente manera: la mujer empieza sentada en el suelo esperando a que el hombre la invite a bailar, el hombre se acerca, hace un *punto* delante de ella invitándola a participar del baile, ella se levanta y acompañan a la música con “*puntos*” y “*volts*” alternos. Esta primera escena es significativa en cuestiones de género. Ese tipo de fórmula en la que ella sentada espera a que el se arrodille ante ella para sacarla a bailar no es un absoluto una práctica tradicional en el baile. Por el contrario sí es una fórmula que fue muy utilizada por grupos folclóricos de la época y muy especialmente por los Coros y Danzas. El significado está claro: la mujer abajo, en actitud

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

de aguarda, femenina y tímida. El hombre arriba, de pie, bailando en la vertical, apuesto, galante y con iniciativa. Es una clara situación de dominación y el machismo se desprende tanto de las posiciones corporales previas al baile como de las ejecuciones del mismo. Esa especie de cortejo en el baile suelto, dado que el agarrado era muy mal visto, no ocurría como tal. Sí podía ocurrir que el hombre fuera el que invitara a la mujer a bailar pero nunca al contrario. El hecho de que la fórmula de la genuflexión ante la mujer sentada fuera cosa de folclorismos no implica que la sociedad en sí fuera machista, que lo era sin lugar a dudas. En cualquier caso, se trata de una excepción ya que hasta ahora esa fórmula mixta clara de cortejo (inventado) no se había producido en NO-DO. En algunos otros casos se reproducía ese esquema de baile pero ejecutado siempre por mujeres dado que los ejemplos que aparecen en NO-DO en los que se muestra son ejemplos de los Coros y Danzas en donde la práctica “mujer frente a mujer” era inevitable por falta de varones. En cualquier caso el cortejo parece desactivarse a nivel simbólico gracias a la enorme cruz con la que baila al cuello la protagonista del plano.



Los siguientes planos, todos ellos, muestran a varias parejas de diversas edades, también todos vestidos de traje folclórico, bailando sin ningún tipo de orden aparente. Estas imágenes proyectan una *foliada* simulada –a través de una *muiñeira*– de forma caótica en donde en lugar de estar bailando parezca que están formando parte de un pequeño caos. Los “*puntos*” no son nada claros, no están bien definidos como si gente que no sabe bailar intentase aparentar que sí lo sabe. No se sabe quien baila con quien ni que sentido de comunicación tiene el baile. ¿A qué se respondía este caos? No se puede dar una respuesta firme sin especular, pero de los que se ven en esta imagen son pocos los que “saben bailar” y los y las demás saltan de aquí para allá sin saber muy bien cómo, vestidos todos, eso sí, con el traje de folclórico. La situación es cuanto menos extraña y da que desconfiar. No podemos asegurar que se tratara de actores, al menos algunos, que simplemente vestidos con el traje folclórico, hacían lo que podían, intentando simular una foliada con participación colectiva en la que, por otra parte, resultaba de una enorme invención el hecho de que fueran vestidos con traje folclórico.



En contraposición, otro de los planos que recoge el baile, va a ser todo lo contrario: el baile se desarrolla en función del plano de cámara. A través de un plano corto y fijo, la cámara grabará a diferentes bailarines que, haciendo una rueda, irán pasando, uno por uno, por delante del objetivo. Esto indica que no se baila “ante” la cámara sino “para” la cámara, anteponiendo la calidad del plano al sentido mismo del baile; se trata sin duda de una escena “actuada” para que el operador pueda recoger el plano y eso significa que hay realización y guion, y no registro de campo.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)



En conclusión, decir que de nuevo vemos como el baile representado es la *muiñeira* la cual, más que como una tradición figura como un elemento musical fijado cuyo objetivo es proporcionar una información mínima al espectador, el o la cual pasan a asociar una cultura musical compleja con una fórmula simple que queda fijada a través de la repetición. Por lo tanto, no se está ante situación musical que responda a patrones culturales vivos sino a “tipos” musicales fijados en donde la cultura musical se convierte en producto folclórico y folclorizado. El verdadero objetivo de la imagen es que el espectador y espectadora se quede con una imagen rápida de lo que es “lo galaico” y reconozca desde un primer momento cuál es el lugar en el que se encuentra. El principal problema es que por ello, la cultura musical, y la cultura en general se retrata simplemente como una estampa costumbrista en la que los tipos se suceden en una especie de cuadro atemporal a través del cual ver Galicia. Lo único que en realidad se observa, gracias al análisis detenido de los usos, es la consideración estereotipante que la producción de NO-DO tenía de las culturas y la España que el franquismo, a través de NO-DO, pretendía hacer creer a los y las españolas.

Si el lector o lectora tiene ocasión de ver el visionado completo del documental, y así lo recomendamos, podrá ver la distorsión que existe entre aquellas imágenes que responden a situaciones más espontáneas y aquellas otras que, como esta *foliada* inventada están claramente actuadas. De esta manera, la música tradicional, convertida en folclore y además actuado ante las cámaras, aportaba información tipificada, cayendo en todos los tópicos culturales, reproduciendo esa mirada *galaiquista* que el franquismo y NO-DO producían de Galicia. El simple hecho de que los protagonistas de esa *foliada* fueran ataviados con el traje folclórico denota que no era una foliada ni una romería, tal y como nos indicaban los informantes de Lerez, ya que la gente acudía a una romería con su ropa; como mucho “la fina” ya que antes había que ir a misa. Por otra parte, el hecho de que algunas de las escenas discurran en semicírculo ante la cámara implica que esa es una situación que se está produciendo para que la cámara pueda grabar, lo cual a su vez muestra que, efectivamente, el hecho de que la cámara esté en el lugar en el que se desarrolla la acción es una técnica utilizada en la verificación. Pretende entonces verificar que lo que allí está ocurriendo es real cuando no lo es y, todo parece indicar que los que se encargaron de “actuar” esa acción habrían sido miembros de una agrupación folclórica concreta con la que NO-DO podría haber entrado en contacto en Pontevedra, por ejemplo, con Coros y Danzas. Llama atención que la mayoría de ellos, aparte de la pareja que baila al principio y una mas, no parece que supieran bailar en absoluto, aun vestidos de folclóricos. Muchos y muchas de las que “sabían” bailar lo hacían porque iban a clases en alguna agrupación y ellos y ellas eran las que estaban legitimadas a bailar pues eran ellas y ellos los que “sabían”. Así se manifestaba la relación clara de poder/saber en la música: se podía “saber” bailar pero si no se estaba vestido con el traje, no se “podía” y, a su vez, estar en posesión del traje, como se vio en este caso, no implicaba “saber” pero al llevarlo, sí se “podía”. Así quedaba reducida la *muiñeira* como género musical: unos trajes, unos saltos, un *gaiteiro* y algún *aturuxo* por el medio; un estereotipo. Así hoy día los adolescentes asocian *muiñeira* (o la música tradicional) al estereotipo cultural más tipista y, de ahí, surge el rechazo por parte de las nuevas generaciones a las fórmulas culturales de generaciones anteriores. El estereotipo está vivo y se sigue reproduciendo.



- **El uso del traje**

El uso del traje regional vuelve a estar presente y como se puede observar se trata de una constante a lo largo de todos los materiales NO-DO ya que es parte fundamental en el retrato *galaiquista*. Estos van a estar presentes en toda la romería, desde la comida en el pinar hasta el baile. Ya aparecen imágenes de mujeres vestidas con el traje en la comida y, todos los que van a participar del baile van ataviados con esta indumentaria porque es esta la que los legitima a la actividad folclórica, todo lo contrario de lo que ocurría en las fórmulas tradicionales. No todos los “romeros” y “romeras” van con el traje regional. También se observan personas con una indumentaria cotidiana que forman parte de la escena y su actividad se limita a “figurar” dando palmas y sonriendo ante la cámara; ni tocando, ni bailando. Son figurantes. Quizá los más veraces de todos, pero su papel en el discurso es totalmente secundario.

Los tipos de trajes que se muestran difieren. Por ejemplo, en el caso de la agrupación que ejecuta el *pasarrúas* en relación de aquellos que después se ven bailando, hay claras similitudes tanto en los elementos constituyentes como en los colores, los largos de las faldas, etc. Son trajes bastante homogéneos entre sí por lo que todos podrían ser de la misma agrupación folclórica o de agrupaciones similares al menos. Son trajes sencillos, sin especial detalle pero que funcionan incluso mejor que los ricos en la asociación directa de “lo gallego” o “lo galaico”.

Pero hay uno de ellos, desconectado de todos los demás, que es claramente distinto. Lo viste una mujer joven, una muchacha, y el plano la recoge comiendo. El traje es rico, está trabajado y consta de un gran cantidad de adornos. No responde al mismo modelo de traje folclorizado y homogéneo de aquellos que las diferentes agrupaciones solían utilizar en el ejercicio folclórico. Por eso mismo el hecho de que aparezca vestida con él, comiendo, parece fruto también de una acción premeditada. Pongamos un ejemplo en la actualidad. Hoy en día se continúan celebrando fiestas y/o romerías en las que el folclore participa activamente de las misma. Cualquiera que haya tenido que actuar vestido con el traje folclórico se cambia antes de la comida. Primero porque es incómodo, segundo por no poner en peligro el traje dado que suelen ser piezas caras. Yo misma he sido agente de esa práctica en la que después de hacer un *pasarrúas* con el traje folclórico (y sus 7 kilos de peso) en pleno mes de julio lo primero en lo se piensa al terminar es en sacarlo de encima cuanto antes para ir a comer. Teniendo en cuenta la riqueza del traje de esa muchacha no parece fruto de la casualidad de la romería el que este con el comiendo, ante las cámaras de NO-DO.



La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

En el marco de la realización del trabajo de campo en Lerez tuvimos ocasión de ver el documental con varias personas que estaba vivas en el año 1951, año de emisión del “Galicia y sus gentes”, y todas ellas manifestaban abiertamente la distorsión que existía entre las romerías que ellos mismos habían protagonizado tantos años con lo que estaban viendo en el NO-DO. Pero claro, hay que ser de Lerez, haber estado allí, o en alguna otra romería similar para darse cuenta de ello de manera inmediata. Al respecto de los trajes y de esa distorsión, Xaime Cortizo, vecino de Lerez, testimoniaba lo siguiente.

*Estráñame moito o dos traxes. Porque ademais os vexo moi postos, non lle falta practicamente detalle e non entendo moito da indumentaria galega pero véxoas cos mantelos, cas toquillas, cos dengues....véxoos moicomo moi académicos.....o popular está menos formalizado, A min paréceme que ese é un grupo de Pontevedra, por exemplo, una escola por exemplo o de Coros y Danzas porque era o que había, en Pontevedra non había ningunha outra institución que tivera calases de baile rexional...para que? E eu iso non creo que sexa un grupo de tipo popular. É certo que teñen vido grupos doutras parroquias de arredor que viñan a tocar na procesión pero non andaban con estes traxes, e os músicos tampouco. Eu aos únicos que vin vestidos co uniforme, eran ás bandas que viñan de azul e cos gorros eran aos músicos das bandas de música. Pero grupos folclóricos así, con tantos nenos ademais, non me pega nada de ser popular. Pégame de ser mais ben de tipo escolástico. A xente que facía o romaría ía cunha gaita ou cun pandeiro pero ca roupa súa ordinaria. Non o facían con esa roupa que se ve aí. Quen levaba traxe en calquera caso eran os músicos da procesión. Mozas comendo e outra xente vestida sen tocar instrumento algún, eu polo menos, nunca vin tal. Eu creo que non é una persoa que ven de romaría. Non creo que sexan romeiros. ¿Non podería ter sido una escena?*¹¹⁷

En su pregunta, la respuesta. Xaime reconocía algo interesante además. Manifestaba abiertamente que lo que estaba viendo en el documental le recordaba más a la forma en la que en la actualidad se celebran las fiestas, las cuales, efectivamente, han encontrado en los procesos de folclorismo una manera de sobrevivir. Es más que razonable pensar que podría haberse tratado de un grupo folclórico concreto con el que NO-DO podría haberse puesto en contacto. Lo que sí es claro es que esos planos no se corresponden con una romería real. Es muy probable también que se tomaron los planos en la soledad del pinar porque allí no parece verse a nadie más alrededor. Lo que está claro es que es una situación actuada. Y si consideramos que esto es así, cabe preguntarse el por qué. Porque

¹¹⁷ C.p. Xaime Cortizo en Lerez (01/04/2007)

parece ser que el retrato de una romería real y verdadera no era tan “auténtica” como una que fuera inventada. Esta es la realidad de la representación cultural de NO-DO al retratar a las culturas a través de las imágenes. Puede que no fueran reales pero eran tan típicas, tan tópicas, que resultaría imposible no hacer una asociación directa entre la imagen y su procedencia. Ese proceso edificó una cultura construida sobre estereotipos que con el tiempo se fueron convirtiendo directamente en prejuicios negativos sobre la gente de Galicia o de cualquier otro lugar que hubiera sufrido el mismo proceso.

- **La agrupación instrumental**

Al igual que el baile y los trajes, la participación activa de músicos tradicionales en las imágenes de NO-DO se refiere a los diez minutos finales del documental. Por lo tanto, la única referencia visual que tenemos de una agrupación tradicional va unida a las imágenes de danza y trajes que ya hemos analizado. La agrupación instrumental que se proyecta en estas imágenes es un cuarteto tradicional masculino: dos gaitas, caja y bombo. Se trata de la agrupación más habitual en Galicia y por lo tanto puede que sea el elemento musical más veraz de todos los que se presentan en el documental.

También están vestidos con el traje folclórico así que tampoco serían romeros probablemente. Serían simplemente los músicos con los que bailarían la agrupación en cuestión, en caso de que lo sean. El resto de las personas que participan de la música, como se ha dicho, son figurantes, y su actividad musical se reduce a dar palmas a pulso y sonreír a la cámara. Por eso mismo, y por todo lo que hemos visto, podemos asegurar que las imágenes de NO-DO no retratan una romería o foliada ya que en una foliada participa activamente toda la comunidad de un modo más ecuaníme y con una estructura menos clara. Es decir, los universos de los que toca, los que bailan, los que cantan, los que comen, los que beben está mucho más difuminada ya que se trata de una fiesta que el propio pueblo organiza para su disfrute y participación. En una foliada el pueblo no es un figurante anónimo, es el protagonista, y lo es de una forma mucho menos diferencial entre unas y otros. Si NO-DO nos muestra estos “tipos” responde a la lógica de la representación y tiene que ver directamente con los procesos de estereotipia. Así se manejaba la contradicción entre una cultura periférica innegable y un proceso centralista de unificación nacional. Además de la ejemplificación que le proporcionaba Galicia y “lo

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)
galaico” de cara al resto de España porque ella era alegre, sencilla, hermosa, abundante, patriarcal, mística y cristiana.

10.3. La locución. El *galaiquismo* y la palabra como estrategia discursiva de dominación

La locución muestra el discurso de manera explícita. Es uno de los recursos más claros a la hora de hacer llegar un mensaje ya que se vale de palabra para ello. Más allá de lo que se ve (la imagen) o de lo que musicalmente se oye (la banda sonora) la locución construye un texto, un discurso claro y evidente a partir del cual se extrae todo el significado. La locución del “Galicia y sus gentes” va a proporcionar valiosa información al respecto de la imagen cultural de Galicia para el régimen y sobre todo, de a través de qué estrategias discursivas quedaban retratadas las culturas. Se caracteriza por ser una locución heterogénea debido principalmente a la extensión del documental y a la gran cantidad de espacios que pretende retratar. A lo largo de los 59’ vamos a ir escuchando diferentes voces narrativas que, acompañando a las imágenes, van a ir orientando el discurso del material en esa construcción *galaiquista* de Galicia. No se debe perder de vista que la locución es un material que se habría montado a posteriori de las imágenes así que, una vez decidido el guion de las mismas Rafael Simancas montaría el guion literario, texto escrito por Alfredo Marquerie y la banda sonora de Lehmberg Ruiz siguiendo las indicaciones de los dos realizadores.

Precisamente por su extensión no puede ser abarcada en su totalidad por lo que haremos referencia a aquellas cuestiones más interesantes en el análisis de las cuestiones e hipótesis que interesan en la lectura analítica del poder. Para ello, hemos estructurado este epígrafe en cuatro partes que tratarán los cuatro aspectos que hemos considerado más interesantes para la consecución de tal objetivo. Son las siguientes: a) el análisis del uso de la *lingua galega* en el documental, b) la invención de los diálogos por parte de la locución como estrategia de verificación, c) análisis de los minutos relativos a lo musical y de la locución que en ellos se hace y, por último, d) adjetivos calificativos asociados a Galicia en la locución.

10.3.1. El uso *da lingua* y de los “Galegos Ilustres”

Si tenemos en cuenta cuál era la situación lingüística por la que atravesaba todo el estado español en las largas décadas de la dictadura franquista, quizá pueda resultar sorprendente el uso de una lengua diferencial en un documental de proyección nacional. Pero una reflexión profunda puede aportar luz a tal fenómeno.

En primer lugar, parece conveniente recordar cuál era la situación lingüística por la que se atravesaba. El uso del gallego como lengua habitual no dejó de hablarse en los ámbitos familiares, especialmente en lo rural. Ahora bien, la única lengua que se consideró oficial en los años del franquismo, la única que disfrutó de libertad tanto en la expresión oral como en la escrita (muy especialmente en la escrita), y aquella que no fue perseguida o menospreciada como un idioma menor fue el castellano. El resto de las lenguas, a pesar de pervivir en estos núcleos más familiares, en el rural y en el exilio, sufrieron una persecución legal y moral constante.

Las emocionadas palabras escritas por Castelao en el 1937 en el libro primero del *Sempre en Galiza*, obra publicada en el exilio político en el año 1944, dan cuenta de cómo él interpretaba la situación lingüística da *lingua galega* frente a la castellana.

Prohibíchedes o galego nas escolas para producir no esprito dos nosos rapaces un complexo de inferioridade, facéndolles crer que falar en galego era falar mal e que falar castelán era falar ben. Espulsáchedes o galego das eirexas, facendo que os representantes de Cristo explicaran o Evanxeo no idioma oficial, que o pobo non falaba nin comprendía ben. Refugáchedes o galego ante os Tribunais de xustiza e chegáchedes a castelanizar bárbaramente as toponimias galegas. ¿E de qué vos valeu? Porque dispóis de máis de catro séculos de política asimilista, exercida con toda riqueza de astucias e violencias, o noso idioma está vivo. Sodes, pois, uns imperialistas fracasados. (Castelao, 1961:42)

El gallego, en su forma oral, quedó reducido en el franquismo al ámbito rural y marítimo, y aun así se convertía en un castellano incorrecto cada vez que se tenía que hacer alguna gestión en “el pueblo” (los centros urbanos) puesto el proceso de asimilación que comentaba Castelao culminó en un proceso de vergüenza por el cual aquellos y

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

aquellas que no vivían en la ciudad e iban a ella, intentaban que no se les notara que no sabían hablar en castellano ante “los señoritos”. En palabras de Costa Clavell:

El gallego fue conservado por las clases humildes. Campesinos, pescadores y artesanos fueron quienes siguieron hablando en gallego cuando la burguesía y la aristocracia, junto con la Iglesia y los poderes oficiales, desertaron en Galicia de la lengua autóctona. (Costa Clavell, 1977:270-271).

La presencia del idioma en este documento de NO-DO no está al servicio de un empoderamiento lingüístico ya que el régimen le negó esa distinción a cualquier lengua que no fuese el castellano sino que está al servicio del *galaiquismo* y se presenta como una curiosidad rural asociada lo “aldeano” y “analfabeto” por lo que se alimenta el estigma negativo del idioma en su vínculo con lo “paleto” e “ignorante”. De ahí que el idioma aparezca reducido a su ámbito oral puesto que este se vincula con el mundo rural y arcádico mientras el castellano –la lengua del estado– se presenta como una lengua letrada y, por lo tanto, con derecho a su forma escrita.

Uno de sus usos es el que se hace a través de refranes o coplas populares leídas por Sara Salgado en esa evocación de la Galicia del campo con lo femenino, coplas escogidas por su mensaje. La asociación constante de Galicia con el cristianismo y con el patriarcado elevan a Galicia como ejemplo moral a seguir frente al resto de los y las españolas ya que, siendo Galicia una tierra primitiva, los verdaderos valores de la esencia patria se puede observar en ella. Un ejemplo podría ser la siguiente:

*Nosa Señora da guía
ela é miña madriña,
dichosa de miña nai,
que boa comadre tiña.*

Pero el uso de lo lingüístico no se limita al uso de versos o coplas anecdóticas en esa asociación bucólica campestre de Galicia sino que va mucho más allá a nivel simbólico. Como se ha apuntado en otras partes, el guion literario hizo uso directo de las figuras literarias más relevantes en la reivindicación lingüística de iconos *galeguistas* de la talla de Rosalía de Castro, Manuel Murguía, Eduardo Pondal, Ramón Otero Pedrallo o Álvaro

Cunqueiro. A tener en cuenta que, “No nome da ‘Sacrosanta Unidada de la Patria’ o galeguismo político foi marxinado e perseguido” (Máiz, 1998:71) la única explicación que se puede dar a que se haga un uso explícito del mismo y de su literatura es la desactivación política a través de un ejercicio de desactivación simbólica.

En el año 1944, como mencionamos ya, había publicado Castelao su *Sempre en Galicia* en el exilio político. Buenos Aires pasó a ser la ciudad que le acogió y la que le vio morir en el año 1950. Lo que volvió a Galicia de Castelao fueron sus restos mortales y no pudo ocurrir hasta el año 1984, momento en el que, rodeado de miles de personas, fue enterrado definitivamente en el Panteón de Galegos Ilustres en el interior de la iglesia de Santo Domingo en Santiago de Compostela. No fue el único caso. Eduardo Blanco Amor, Luís Seoane, Rafael Seoane, Rafael Dieste, Xosé Neira Vilas y otros habían corrido la misma suerte y la actividad literaria *en galego* durante la guerra civil, la década de los cuarenta y los cincuenta se produjo en el exilio. Las publicaciones más relevantes de tres décadas de literatura gallega se produjeron en Argentina, Uruguay, México o Cuba.

Eliminados os persoeiros do Partido (caso de Bóveda), exiliados os mais, agachados outros, perseguido mesmo o uso da lingua galega, os galeguistas de Galicia están, dende 1939, á espreita do desenvolvemento da Segunda Guerra Mundial (*Ibid.*: 87)

El “Galicia y sus gentes” hace uso explícito a través de la locución, no solo del idioma, sino de aquellos y aquellas representantes icónicos de la literatura *galega*, muy especialmente de aquellos que, como Rosalía de Castro, formaron parte del período bautizado como *O Rexurdimento* (siglo XIX) cuya característica principal fue la revitalización *da lingua galega* especialmente en la expresión escrita, rompiendo así con el período anterior conocido como *Os séculos escuros*. Este uso consciente de autores y autora de un período histórico que reivindica “el resurgir” del idioma parece estar directamente vinculado con dos estrategias conscientes o no: por un lado, a través de su uso explícito se desactivan otros posibles usos que se pudieran hacer de ellos, por ejemplo, un uso político de reivindicación diferencial contraria al proceso de españolización del estado. Por otro, a través de versos y estrofas poéticos de estos autores, especialmente de Rosalía de Castro, por el hecho nada desdeñable de ser mujer, se poetiza a Galicia misma, calificativo –el de “poética”– asociado en diversas ocasiones a la cultura

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981) en sí y que parece pretender su dulcificación y/o feminización y de ahí una suerte de sumisión simbólica.

No deja de ser una contradicción absoluta con respecto a otro tipo de usos, como se hace por ejemplo en el caso de los topónimos. La toponimia figura castellanizada de forma literal incurriendo en errores de significado lingüístico que, en muchos casos, han perdurado en el tiempo como es el más que conocido caso de la traducción de “Sanxenxo” por “Sangenjo” cuando su traducción correcta tendría que haber sido “San Ginés”. Así el barrio compostelano de “Conxo” se convierte en “Conjo” o la calle “Carreira do Conde” para a ser “La Carrera del Conde”, etcétera.

A lingua galega no figura entonces como tal, mucho menos como *lingua* y queda reflejada como cualquier otro elemento cultural convertido en elemento folclórico de un pueblo folclórico de por sí. Es decir, el idioma aparece desprovisto de todo su significado así como de su independencia lingüística con respecto al castellano para mostrarse como un “producto” más de una cultura estereotipada que aparece reflejada en el NO-DO como si se tratase aun de aquella tribu clánica de los *kallaikoi* tal y como los nombraba el griego Estrabón en el siglo I d.c. después de realizar sus incursiones por el noroeste de la península ibérica. Una especie de “buen salvaje” –salvando las distancias– en las que el “buen gallego” seguía viviendo según las antiguas fórmulas que servían al discurso esencialista del régimen. Galicia se convertía en una especie de portal del tiempo en el que se podía viajar al pasado de la civilización moderna y rescatar de ella todo lo bueno, humilde, y esforzado de la misma en una mirada de lo que “nosotros” –España según el franquismo– algún día fuimos y perdimos a causa de la temida y degenerada modernidad. En este sentido, *a lingua* queda situada en el mismo lugar simbólico que cualquier otro elemento de la cultura, convertido en producto folclorizado como ocurría con la propia música, la vestimenta, la empanada o el pulpo y “el vino del Ribero” y, siempre relacionada con las clases populares gallegas. *A lingua* no era tal sino el dialecto del terruño, limitando a través del estigma la independencia de pensamiento que se produce a través del lenguaje en la definición de uno mismo y de lo suyo y, aislado totalmente de lo político.

Por otra parte parece desprenderse un tercer uso que tendría que ver con la propaganda. El hecho de utilizar el idioma en este documental parece ser, más allá de la contradicción, una manera de gestionarla intentando fortalecer la imagen del régimen pretendiendo trasladar al espectador cierta sensación de permiso o apertura ante lo que era distinto dentro del territorio nacional. Vendría a ser un uso perverso de la diferencia en favor de la proyección propagandística de un régimen más amable y flexible con la riqueza cultural de España de la que, por otra parte, siempre se hizo eco. Por otra parte, el uso del gallego no parecía resultar tan agravante y peligroso como el uso del catalán o el vasco ya que estas lenguas parecían poseer una significación política que el régimen no percibía en el caso de Galicia, seguramente por el hecho de que lo hablasen “los gallegos” de las aldeas. Su uso se producía siempre representando al pasado. El vasco y el catalán representaba más modernidad que Galicia puesto que tanto Euskadi como Cataluña estaban notablemente industrializadas y modernizadas. El uso de un idioma diferencial al castellano que pudiera vincularse al progreso no convenía, sin embargo el uso de un idioma vinculado a la arcadia podía ser fácilmente asumible y gestionado. A esto se sumaba el hecho de que “los gallegos” tampoco parecían resultar peligrosos en demasía debido a su carácter afable, silencioso y rural que el régimen les atribuía. Ni el gallego como idioma, ni el gallego como individuo, ni el “galleguismo” como movimiento, ni Galicia como territorio eran percibidos por el franquismo como subversivos como sí lo eran otros movimientos vinculados a Cataluña o Euskadi así que el uso de su diferencia era incluso procedente y adecuado.

Pero esa consideración de Galicia y lo gallego y de lo que el idioma amable de Rosalía podía decir no podía ser más erróneas. La fraseología popular y su sutil –o no tanto– ironía estaba llena de escarnio que se dirigía hacia el régimen y que se cebaba especialmente con la figura del Caudillo. Así las voces comentaban aquello de “*Mexan por nós e hai que dicir que chove*” o otras más explícitas como “*Como era o máis burro fixérono alcalde*”, o “*Fixémola unha, fixémosla grande, fixémosla libre... ¡Fixémola boa!*” mientras Franco ostentaba los títulos populares de “O xordo”, “O terco”, “O nano”, “O Claudillo” o “O Paco Medallas”. (Costa Clavell, 1977)¹¹⁸.

¹¹⁸ Consideramos adecuada la traducción en este caso para poder acceder a la sutileza del significado. Por orden de exposición en el texto: “Cómo era el más burro le hicieron alcalde”, “La hicimos una, la hicimos

10.3.2. La invención de los diálogos: la extraña voz de los “sin voz”

La locución de este documental va a ser interesante por otra razón: es el único material de todos los que forman este trabajo en el que la locución puso voz a la personas. Este uso consciente de la palabra está atravesada por un triple ejercicio de poder. El primero de ellos se pone al servicio de la tipificación de “los gallegos y gallegas” como personajes teatrales a través del idioma. El segundo funciona como un aparato de verificación, el de mayor envergadura simbólica. Y el tercero y último muestra un ejercicio de dominación directa al poner en boca de aquellos y aquellas que no tienen voz, diálogos inventados que ponen de manifiesto como el poder se apropió de los cuerpos a través de la palabra.

Son varias las ocasiones en las que el documental “Galicia y sus gentes” puso voz a los “sin voz” tratando de hacer creer al espectador y espectadora que las frases que se oyen podrían haber salido realmente de la boca de aquellos y aquellas que están siendo proyectados. Esas dos situaciones tienen que ver, ambas, con los dos mundos que NO-DO mitifica constantemente en la vida de Galicia: el campo y el mar. Por lo tanto, aquellos a los que se les puso voz en esa locución eran campesinos y marineros.

La escena relativa a la vida campesina¹¹⁹ recrea una feria de ganado en la que, además de la muestra de animales, se desarrollaba una mercado con diferentes productos a la venta, desde productos vinculados al mundo alimentario (verduras, harina, huevos, patatas, cebolla), hasta otros relacionados con utensilios de la vida cotidiana (zuecos, vasijas, menaje de cocina) y los propiamente ganaderos (gallinas, cerdos, vacas, bueyes, etc.). Los diálogos en cuestión solo son una especie de regateo inventado entre el o la vendedora y el o la compradora. Sabemos que son diálogos falsos, entendiendo por falsos que fueron grabados y montados por los propios locutores y que no se corresponden con una recogida directa de campo por dos razones. La primera evidencia es que los planos

grande, la hicimos libre....¡La hicimos buena!”. Sobre Franco: “El sordo”, “El terco”, “El enano”, “El Claudillo”, “El Paco Medallas”.

¹¹⁹ Para poder ver la escena completo consultar en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/galicia-gentes-ayer-hoy-tierras-meigas/2845926/>

00:13:00 a 00:16:03

de las personas a las que se les asigna ese diálogo son planos lejanos y, por supuesto, ni tan siquiera se habría podido recoger la voz de los protagonistas a semejante distancia. Pero quizá pudieran haber sido grabados a parte, en una situación específica en la que la persona, por ejemplo, grabara para el sonidista. Sin embargo no parece en absoluto probable tampoco porque la segunda evidencia es que las únicas que se oyen son tres y son siempre esas. Dos son femeninas y otra masculina. Esas tres voces, siendo las mismas, están asignadas a varias personas diferentes, en varias situaciones distintas. Imaginemos que, si en las imágenes vemos seis escenas distintas en las que en cada una figuran dos personas dialogando entre sí –y como ya hemos dicho a lo lejos– tenemos un total de 12 personas como mínimo repartidas en escenas de dos en dos y solo se distinguen tres voces. Esas tres voces pretender escenificar diálogos que en el mercado pudieran haberse dado por lo que la información que se desprende de esos diálogos asignados es, simplemente, una especie de regateo de compra/venta. Estos son los diálogos y sus locuciones:

“-Para que non digas que cho pesei mal” [Locutora 1]

-¿E canto vale esta galiña? [Locutor 2]

-Mire, ben pode buscar polo mercado que non as encontrará millores [Locutora 3]

-O grano éche ben gordo [Locutora 1]

-¿E que querías? ¡Nesta terra canto se cría é bo! [Locutora 3]

-Se ma baixas dez reais cómprocha [Locutora 1]

-Mira, non sabes o que te perdes porque desta clase poucas che hai [Locutora 3]

-¡Pero mira que andas careiro hoxe home! [Locutora 1]

-Bueno santiña, bueno... [Locutor 2]

-¡Non gasto máis! [Locutora 1]

-¡Déixaa quedar que outra a levará! [Locutor 2]

-Trescentas, catrocentas... ¡lévasme o diñeiro todo!” [Locutor 2]

La segunda escena que pone voz a la personas, la que se da sobre un escenario pescador, es sustancialmente distinta. Los planos no son lejanos sino que son primeros planos de marineros en los que se les ve claramente hablando ante la cámara. En el minuto 36 podemos ver a esos marineros hablando entre sí mientras trabajan en las redes. La

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

primera voz en oírse es del mismo locutor masculino de la escena del mercado, aquel al que hemos llamado “locutor 2”. La voz que dialoga con el es otra, más lenta, masculina también y se presenta dudosa. Podría haberse tratado de una voz “de campo” como de una voz locutada. En cualquier caso esta segunda se presenta lenta, como si estuviera pensando la frase, quizá leyendo, o quizá recordando para poder grabarla. Este es su diálogo:

- *“¿Acórdaste daquela pesca do ano 40?. Rompiáanse as redes porque non podían con tanto pescado. ¿Sabes que miña muller non quería creer mentres esperaba a que chegásemos. Si... [Locutor 2]*
-Pero o mar segue sendo igual onte que hoxe...”

La siguiente voz parece ser una voz extraída de una persona inmersa. La entonación de la frase, especialmente en la ejecución de las vocales, indica que podría tratarse de una grabación real, no tanto en cuanto que la frase fuese grabada en un contexto coherente con el que muestra la imagen sino que parece ser la voz y la ejecución lingüística de una persona inmersa totalmente a nivel lingüístico. Es una voz masculina, envejecida, de un hombre de unos 70 años de edad aproximados y cabe la posibilidad de que sea la voz de una persona del propio contexto, en lugar de un locutor. La entonación de la frase que ejecuta es muy difícil de simular. A diferencia de las voces emitidas en la escena de mercado en las que, a pesar de que el idioma es el mismo, la ejecución lingüística y la entonación parecen de personas no gallego hablantes, esta voz muestra “seseo” rasgo dialectal característico de gran parte del litoral gallego, una entonación melódica particular y una ejecución de vocales que no es posible simular por lo que nosotros creemos que, en este caso sí se trata de una persona inmersa. Su frase es la siguiente y se puede consultar en el minuto 00:36’:24’’ exactamente pero lo que es más improbable es que se corresponda con la grabación de una situación coherente, propia de la vida cotidiana.

“O meu rapas non lle ten medo como non lle tuvo seu abuelo”.

Y poco después, con el grito de “¡Mariñeiros ó mar!” se da el último caso de locución asignada. Una voz que también parece ser de una persona inmersa, mientras el plano nos muestra a un hombre andando solo por las calles, llamando por las puertas del pueblo a sus hombres para que se preparen para salir a la faena.

Ya descrita y transcrita ese tipo de locución podemos pasar a analizarla en su profundidad simbólica. Como se ha visto todos los ejemplos, tanto aquellos que pertenecen a la escena del mercado como aquellos insertos en el recorrido de los pueblos de mar, usan *a lingua galega* como código lingüístico. Este uso del código, como avanzamos al principio de la parte, evidencia tres diferentes estrategias de poder: la de tipificación a través del idioma y los diálogos, el de verificación y el de dominación.

El ejercicio de tipificación es una constante en el documental y el mismo se desarrolla a través del texto visual como del texto literario por lo que podemos decir que no es un elemento nuevo. Lo que sí es nuevo es el cómo se ha desarrollado en este caso, a través del uso del idioma y de la palabra asignada a las personas que vemos en los planos, sean o no reflejo de una situación veraz. La lengua deja de ser lengua para convertirse en “*fala*” –habla– de esos personajes pintoresquistas que los planos los muestran. Esa “*fala*” se presenta como un tipo más de personajes tipificados y al argumento de los mismos –cotidianos pero banalizados y descontextualizados–; un recurso teatral, se podría decir. Tal ejercicio de tipificación está profundamente relacionado con el ejercicio de verificación, la segunda estrategia de poder precisamente porque tanto la verificación como la tipificación operan a través del lenguaje y de la asociación que se hace del mismo a las personas. El hecho de que se asignen diálogos, frases, pensamientos a los seres que se ven en plano, y además en su lengua, pretende imbuir a la imagen de un carácter documental o testimonial, estrategia que queda establecida a través de la imagen y de su evidente presencia en un escenario real. Por lo tanto, la imagen en el campo, en ese lenguaje audiovisual pseudoetnográfico, pretende quedar verificada a través de los diálogos asignados a las personas que se presentan en el plano a pesar de que sean inventados y leídos por personas que no forman parte de la realidad que el espectador observa y esos diálogos se desarrollan a través de la “*fala*” de “esas gentes” como una estrategia más de confirmación. El idioma queda constatado como una curiosidad cultural más de las curiosidades presentadas desde una óptica costumbrista de la cotidianidad; un elemento más en la estampa *galaiquista* de NO-DO.

Por último, pero de gran importancia, el poder opera en una tercera modalidad de dominación: dirige, desde la realización la voz de los que nunca tienen derecho a pronunciarla a por sí mismos. Habla por ellos y habla por ellas por lo que se trata de una

voz robada a nivel simbólico. Y esta apropiación que se hace de la voz de los que no tiene derecho a ella nos lleva a reflexionar sobre la pregunta que se hacía Spivak al respecto de si pueden o no hablar los subalternos. Hemos considerado adecuado atribuir la condición de subalternidad al colectivo pesquero y campesino gallego, especialmente en esa década de los años cuarenta y cincuenta; por su pobreza, por ser colectivos sin la posibilidad de movilidad social, por el estigma negativo por el que estaban atravesados y a la inferioridad simbólica a la que se veían sometidos. Esa situación de sometimiento está atravesada también por cuestiones de género. De la misma forma que se Spivak se preguntaba si pueden o no hablar los subalternos, y muy especialmente las subalternas, en el caso reflejado en el NO-DO se pueden extraer las mismas conclusiones. El subalterno no solo no tiene voz sino que la misma le es robada para decir cosas que quizá no hubiera dicho si le hubieran dado la ocasión de hablar por sí mismo. La subalterna tampoco tiene voz y tiene aún menos derecho a ella por ser mujer ya que la locución incide en varias ocasiones para dejar claro que lo que impera en Galicia es el patriarcado. La campesina no tiene voz propia tampoco y su voz también le es robada para poner en su boca diálogos relacionados con el universo de lo doméstico, que es el suyo según el discurso decimonónico. En el caso de esta práctica no ocurre exactamente la misma distorsión de mensaje entre la emisora y receptores del mensaje que exponía Spivak sobre las razones del suicidio de su tía materna. Aquí no hay siquiera un mensaje inicial que poder malinterpretar en esa “condición de posibilidad” que en todo mensaje reside ya que ante el hecho de que el mensaje pueda no llegar en su forma y significado puesto que interpretar mal un mensaje es una posibilidad intrínseca del proceso comunicativo. Aquí es NO-DO, seguramente a través de los textos escritos de Alfredo Marquerie o el montaje de Rafael Simancas, el que habla por ellos y ellas. La violencia simbólica que se produce de tal apropiación muestra un ejercicio perverso el uso de la palabra y, por supuesto, del uso del lenguaje y del idioma ya que el “hurto” se produce precisamente a través de fórmulas subalternas de comunicación, siendo el gallego una lengua sobre la que se ejercía la dominación directa, no solo a nivel simbólico sino también a nivel legal, idioma subalterno en sí mismo frente al castellano.

Spivak criticaba de Deleuze y Foucault que dieran por sentado que los oprimidos podrían hablar, en su condición de oprimidos, por sí mismos sin necesidad de representación. Spivak apuntaba que dar por hecho que el subalterno puede hablar en

cualquier situación era mucho considerar puesto que las condiciones de posibilidad para hablar no siempre se producen (Spivak, 2009). Los gallegos y gallegas representados en el NO-DO son subalternos y subalternas y efectivamente, para ellos no se dio la condición de posibilidad para poder hablar. No sabemos si las personas que fueron grabadas en los planos de NO-DO, tanto aquellos y aquellas del mundo agrario como los y las que formaban parte del mundo del mar, pudieron haber dicho algo de mayor interés político que un mero regateo en la compra, diálogo sin duda habitual en los mercados que duda cabe. Pero quizá, de poder hablar, hubieran dicho otra cosa o quizá hubieran preferido estar en silencio, y no hablando en un idioma que NO-DO les asignaba pero que la escuela franquista les enseñaban a despreciar y rechazar (Castelao, 1961; Costa Clavell, 1977; Cardesín Díaz, 2005). En cualquier caso, hablan no teniendo voz porque otros han considerado adecuado el uso de su voz, de su idioma, y de su acento en un ejercicio de tipismo, estereotipia y de verificación al servicio del discurso del documental. Es evidente que no puede haber etnografía en un documental en el se pone una voz inventada a un cuerpo real, un rostro real, por mucho que la cámara de NO-DO vaya en el mismo bote de los pescadores sobre el mar.

Este ejercicio de la locución verifica la tesis que compartíamos con Labanyi al respecto de considerar el territorio español de la posguerra –y de la dictadura en general– como un espacio colonialista en el que existían colonizados y colonizadores y parte de esa colonización se hizo precisamente a través de la política lingüística del régimen, más allá de que sus objetivos no se vieran cumplidos del todo puesto que la gente, al menos en Galicia, siguió hablando en *galego* aunque no fuera por orgullo o empoderamiento sino porque era lengua materna. Y NO-DO es un documento del poder absoluto y totalitario de una dictadura que en este caso fue usado para la supuesta documentación de las condiciones de vida de la gente de los diferentes “rincones” de Galicia, de la documentación de sus valores laborales, religiosos y familiares –espacios esenciales de la construcción del nuevo Estado para el franquismo; el trabajo, la familia y la Iglesia– de la documentación también de su carácter alegre, poético y bucólico que daba muestra a los espectadores de que había lugares felices en el país más allá de las dificultades y penurias que se vivían en la época. Así, “Galicia y sus gentes”, eran aquel pueblo del noroeste que, en lugar de quejarse trabajaba, rezaba, reía y cantaba y bailaba *muiñeiras* por los prados verdes de aquella primitiva “región” que conservaba en un estado tan puro el verdadero espíritu de lo que debía ser un pueblo español. Pero el hecho también es que

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981) podemos leer el tipo de dominación ejercida a través de este documental más por lo que “dicen” —en ese decir robado— que por lo que silencian, contradictoriamente a lo que suele darse en general. Y por supuesto los y las subalternas —sobre todo ellas— callan pero más allá de que callen, hablan en ese ejercicio de apropiación de NO-DO sobre sus propias voces.

10.3.3. La locución que acompaña los aspectos musicales

La locución aprovecha el hecho musical en su forma popular para transmitir ese mensaje de alegría, de júbilo cristiano y de festejo. Si recordamos las escenas que hacían referencia explícita al fenómeno musical, en su fórmula folclorizada más que en la tradicional, nos encontramos de nuevo con aquella llegada de la primavera después de haber vivido la violencia del mar y con la celebración de la fiesta de San Bieito de Lérez. La locución da paso a esas imágenes, acompañada de la música orquestal de base popular de Lehmborg Ruiz y abre a ese nuevo estado emocional de las siguientes palabras¹²⁰.

Pero con la primavera, retorna a las aldeas y a los campos la alegría de la vida. La canción juvenil, rueda y se expande por las laderas y baja hasta los caminos.

*Teño un amor na montaña,
teño un amor montañés,
teño un amor na montaña,
na ribeira teño tres.
Nosa Señora da Guía
Ela é miña madriña
Dichosa de miña nai,
¡que boa comadre tiña!*

[Versos locutados por Sara Salgado]

El antiguo monasterio benedictino San Salvador de Lérez, encierra la imagen del Santo. La piedad y el fervor aldeanos tienen ocasión de manifestarse con motivo de la nutrida romería. Aquí como en tantos lugares de Galicia, se celebra también, con jubilosa animación la fiesta profana. Los paladares saborean las dulces rosquillas. También llega el momento de repartir e ingerir, la clásica empanada, prodigio de una cocina primitiva y sabrosa. Por todo el campo, rueda la medodiosa música de la gaita.

¹²⁰ 00:51:51 a 00:58:16

‘Non busques novia na feira,

E menos na romería,

Busca á rapaza na casa.

Vestidas de cada día.

[Verso locutado por Sara Salgado]

Pero nadie hace caso a la letra de la canción.

La muiñeira, con el alalá y el canto de pandero constituye una de las mayores y mejores riquezas melódicas y poéticas de la región.

Y con esa última frase la locución da entrada a las imágenes que recogen la particular foliada que ya hemos visto en el epígrafe anterior.

Como se lee, el texto de la locución construye varios discursos explícitos en torno a la cultura. Por un lado, el que tiene que ver con la alegría y la fiesta. Un segundo, que guarda relación directa con el fervor religioso. Y un discurso, por último, que tiene que ver con cuestiones de género. Del primero, aquel que retrata a Galicia con la “primavera” o “la alegría de la vida” decir que incide en la idea de que Galicia, esa “región” caracterizada también por ser “primitiva”—calificativo también atribuido a la gastronomía— más allá de los pesares, se muestra a la vida alegre y feliz, por lo que humilde y satisfecha con aquello que la cotidianidad le ofrece. Muestra una sociedad bucólica, de trascendente y esencial alegría, una sociedad que ni sufre, ni lamenta, ni se queja la que, lejos de no tener preocupaciones, no vive amargada por ella sino que se muestra feliz a pesar de los pesares. Como el lector y lectora suponen, no se trata de un retrato veraz. Más allá de que las fiestas se siguieran celebrando, al menos las religiosas, lejos estaba la gente de sentirse esencialmente feliz ateniendo al hambre y miseria que muchos vivían, en ese mismo Lérez que Xaime nos retrataba cuando contaba que mucha gente compraba en la tienda de sus padres un octavo de kilo de azúcar. Y como el mismo testimoniaba, el día de la fiesta se hacía lo que hiciera falta para estar a la altura, pero el retrato de esa supuesta cotidianidad que el “Galicia y sus gentes” pretende plasmar es el mismo hasta el punto de que parece que en Galicia todos los días eran días de fiesta.

Del segundo, aquel que hace referencia explícita a la religiosidad asociada a “lo aldeano”, incide no solo en el mensaje explícito del hecho religioso, sino también en el místico, mítico y de la superstición puesto que a tales palabras las acompañan imágenes

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

de mujeres de entrada edad subiendo de rodillas, en penitencia, las escaleras de acceso al monasterio. Queda así afianzado el hecho trascendental del cristianismo en Galicia, elemento definitorio del *galaiquismo*, mixtificado con la creencia aldeana y su particular, curiosa y misteriosa manera de manifestarlo. Este discurso de lo cristiano cumple con uno de los principales objetivos de transmisión del régimen en los años cincuenta, época nacional catolicista, en la que la Iglesia alcanzó un poder hegemónico, tanto en los niveles micro (familia, aldea y parroquia) como en los macro (el propio poder de estado y sus carteras ministeriales), ya fueran públicos o privados. Galicia se muestra a España, al mundo y a sí misma hacia Dios, incluso penitente y de rodillas. Esa es una de las imágenes simbólicas más significativas del *galaiquismo* en el Galicia figura simbólicamente retratada de rodillas, sometida al poder de estado, a lo español (en el sentido nacionalista del término) y, sobre todo, temerosa; temerosa de Dios, pero no únicamente.

Por último, el discurso de género. Lo primero a tener en cuenta en la lectura de género es la locución. La voz que narra y describe es una voz masculina y la voz que recita los versos poéticos, es femenina asociando a Galicia con lo poético y de ahí a lo femenino, lo cual evidencia de nuevo la distinción de roles entre lo masculino y lo femenino, binomio naturalizado constantemente en el discurso. Galicia en general se muestra en femenino, se trata de una región feminizada –al igual que el Oriente que exponía Said– como si de una mujer aldeana se tratase en su imagen alegórica para el franquismo en una asociación en clave positiva pero dominada y sumisa al fin y al cabo a un poder estatal que se alza masculino y vigoroso frente a ella. Pero más allá de lo simbólico está lo explícito. Palabras en las que se vierten pensamientos de género como los versos que recita Sara Salgado, advirtiéndole a los hombres de en donde van a encontrar y en donde no a una mujer adecuada para el matrimonio, proyecto nuclear del franquismo: “*Busca á rapaza na casa/vestidas de cada día*”. Ese era el lugar explícito de la mujer, más allá de que la voz masculina continué con la queja explícita de que nadie haga caso a la letra de la canción, el lugar doméstico, el espacio naturalizado de la mujer y no el público, representado en las palabras “*feira*” y “*romería*”.

Pasada la romería, tendrán lugar unos minutos sobre el *moceo* entre un chico y una chica. El chico vestido con boina, la chica, vestida con un traje folclórico simplificado, más similar a la imagen iconográfica que podemos tener de una “pastorcilla” que del traje

regional en sí mismo. Tanto la locución como las imágenes vierten como el único tipo de relación amorosa legítima es aquella que solo puede terminar en compromiso. Un amor inocente, pastoril, mítico, espiritual, que no deja de mostrarse un tanto pueril, incluso teniendo en cuenta los valores de los años cincuenta en los que se debían hacer las cosas según las normas morales que entre todos se ejercían y perpetuaban, pero en el fondo se hacían otras muy distintas quedando resguardadas en el secreto, la confidencia y la discreción. Pero de la misma forma que el lugar de la mujer era en la casa, vestida de cada día, el único tipo de amor que podía legitimarse era el que el “Galicia y sus gentes” retrata a través de una joven pareja heteronormativa que pasea tímidamente por la orilla del río para pararse a enlazar las retamas en un nudo que simboliza la indisolubilidad del vínculo matrimonial entre ambos, acompañados por la música emocionada de Lehmborg Ruiz en esa evocación moralista y pura de la Galicia y sus gentes.

10.3.4. La adjetivación del discurso *galaiquista*

El estudio de los adjetivos calificativos aporta luz clara al respecto de cuales fueron los atributos que se asociaron a Galicia y lo gallego. Galicia se define en NO-DO a partir de ese uso calificador y definitorio de sus atribuciones y así se constituye la mirada *galaiquista* que el régimen proyectaba de Galicia al resto del país y que incidía, indudablemente, en la mirada de Galicia sobre sí misma, sobre su *galeguidade* y su propia cultura. Esa mirada *galaiquista* viene definida y constituida desde el exterior y basada en relaciones de dominación simbólica. Galicia se presenta, y también a través del uso de explícito de los adjetivos, como un territorio hermoso, dulce, alegre, poético, laborioso (casi esclavo), atributos asociados a lo femenino. España, frente a Galicia y a cualquiera de las periferias, se presenta histórica, valiente, imperial, conquistadora, guerrera, justa, grande y unida, atributos que guardan relación con la asociación a lo masculino.

Consideramos que el ejercicio de dominación simbólica se hace también, precisamente, a través de ese uso de los calificativos que definen a Galicia y sus gentes y a través del discurso de tipificación en el cual Galicia pasa a ser vista a través del estereotipo. Ese estereotipo produce una mirada determinada de Galicia en las culturas ajenas a ella, pero también es un espejo en el Galicia se ve a sí misma reflejada bajo el estereotipo. Los procesos que se dan pueden ser dos: el de rechazo o el de aceptación de

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

esa imagen que viene definida desde fuera y, por lo tanto, las reacciones que se pueden producir son el de empoderamiento o el de vergüenza de verse a uno mismo reflejado bajo un estereotipo. Desde la vergüenza, la relación de dominado/dominador queda constituida y, en el caso de Galicia además justificada.

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (Bourdieu, 2000:51)

Es imposible hacer un estudio de todos los calificativos estereotipantes de Galicia utilizados en este documental pero intentaremos hacer un breve resumen de ellos. Por un lado, decir que Galicia nunca es presentada bajo calificativos de rasgo negativo sino más bien al contrario. Galicia es definida constantemente a través de calificativos positivos pero que en muchos casos se relacionan con categorías subalternizadas. Por ejemplo, el hecho de que Galicia se considere “aldeana” no ha de significar a priori, algo negativo pero la asociación simbólica de ese adjetivo a otras características como la “ignorancia”, “analfabeta”, “pobre” pueden motivar una mirada autodenigrada. El hecho de que se defina como “rural” en lugar de cómo “aldeana” modifica notablemente la carga simbólica negativa que le puede ir asociada. En cualquier caso, NO-DO nunca define a Galicia y su cultura desde adjetivos negativos como los que se ha dicho, pero los calificativos usados a lo largo del documental inducen a resumir a Galicia, su cultura y su gente bajo los atributos de lo femenino: natural, hermosa, vieja, dulce, melodiosa, poética, primitiva; y por lo tanto la justificación de la dominación, como explicaba Bourdieu, se presenta naturalizada, de la misma forma que se justificaba a través de “lo natural” la dominación de lo masculino sobre lo femenino dado que lo femenino es corruptor y lo masculino es digno.

El “aldeanismo” que se manifiesta a través de la locución es indicativo de ese ejercicio de dominación y produjo una autoimagen deformada de la cultura propia entre los gallegos y gallegas. Así, el mundo urbano pasó a renegar del mundo rural y el mundo rural pasó a esconder en lo posible su procedencia ante el urbano, proceso que se puso en marcha principalmente a través del idioma puesto que los “señoritos” de la ciudad hablaban en castellano y los “aldeanos” del rural seguían hablando en gallego. El gallego pasó a ser, a nivel simbólico, el idioma de los aldeanos, no el idioma de los gallegos. Se rompió la relación entre la lengua y la población y se asoció un idioma a cada clase social por lo que la dominación se ejerció también desde ahí produciendo comportamientos de diglosia lingüística en los que los padres hablaban en gallego entre ellos pero hablaban a sus hijos o a sus nietos en castellano vertiendo en ese hecho todos los estereotipos. O, como ya se ha dicho, situaciones en las que se escondía como se pudiera el hecho de hablar en gallego intentando construir frases en un castellano incorrecto que todavía estereotipaba más a quien lo hablaba a pesar de que lo que se pretendía era justo lo contrario.

Pero el “aldeanismo”, además, presenta una sociedad bajo régimen de dominación agraria. Una sociedad prácticamente sierva, inclinada sobre la tierra, esfuerzo remarcado en positivo una y otra vez en la locución a través de palabras como estas:

“He aquí un alto ejemplo de laboriosidad en los anales de la Patria. El campo es cuidado y cultivado amorosamente. Todas las tareas agrarias suponen una labor tan esforzada como humilde. Nunca podrá elogiarse bastante este quehacer de los campesinos gallegos, inclinados sobre los surcos o cuidando los prados y las leiras”

El “catolicismo”, como ya se ha venido diciendo es otra de las categorías más incididas de la locución que convierten a Galicia en una especie de reserva moral de España. Se manifiesta abiertamente una fidelidad religiosa y un fervor que se mixtifican de una manera un tanto sincrética con un misticismo esotérico que muestra una imagen un tanto primitiva de Galicia y su manera de vivir la creencia. Imágenes de cruceiros, iglesias, monasterios, santos y santas, definen a Galicia y los y las gallegas como una tierra, temerosa en general, pero sobre todo temerosa de Dios.

El “primitivismo” –relacionado íntimamente con un “esencialismo” utópico– se manifiesta a través de esos mismos calificativos así como de otros asociados como

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

“vieja”, “antigua”, “galaica”, “celta”. Es una de las principales categorías en la construcción de la mirada *galaiquista* de Galicia. Se vincula el modo de vida de Galicia, eminentemente rural, con fórmulas antiguas de subsistencia.

“Una paz infinita se extiende sobre los pueblos y las aldeas de Galicia en las horas del crepúsculo. Terminadas sus faenas, los campesinos se recogen al abrigo de sus mansiones y esgrimen a lo lejos los carros chirriones de largos lamentos. Las construcciones son rústicas y primitivas. Las pallozas tiene un claro origen céltico”.

El “patriarcalismo” y “machismo” se pone de relevancia en casi todo el documental y se verbaliza abiertamente siempre que hay ocasión. La mujer aparece lavando, haciendo las tareas del campo, haciendo las de la casa, hilando, cosiendo, etc. La mujer aparece en todos los ámbitos de la vida gallega y su simbología siempre aparece vinculada a la vida en la naturaleza y lo doméstico. Se habla de ella como hermosa, muchacha, alegre y se evita mencionar, por ejemplo, el hecho de que los lavaderos se convirtieran en espacios de comunicación, de encuentro, espacios en los que las mujeres compartían entre ellas aquello que no compartían en otro lugar, espacios que se resignificaban como lugares propios de empoderamiento colectivo, como podían ser también las cocinas.

“Las rías y los ríos de Galicia fertilizan la tierra y son fuentes de riqueza y de trabajo. Corren entre montañas y pasan bajo las arcadas de los viejos puentes. En sus aguas, las pacientes lavanderas cumplen afanosamente su quehacer”.

Por otra parte, Galicia siempre aparece retratada en la “abundancia”: comida, vino, fiestas, parrillas, panes, pulpo, peces, cerdos, vacas, gallinas.... Ya se ha mencionado la situación real en la que se vivía en el año 1951, no en Galicia sino en España en general. Los durísimos años de la posguerra habían pasado ya pero la abundancia no era en absoluto una característica común a la sociedad de esos años. Ciertamente el hecho de que Galicia fuese eminentemente agraria por aquellos años facilitó el acceso sencillo a bienes de carácter primario. Pero también es cierto que gran parte de los recursos fueron destinados a otros puntos del país y que hasta los que tenían tierras y animales en el ámbito rural sufrían sus penurias a cuenta de tener que dar de comer a familias tradicionalmente extensas, familias en las que se tenía una media de seis o más hijos puesto que a partir de los cinco o seis años era fuerza productora de trabajo.

La “decencia”, representada especialmente en los últimos minutos del documental, guarda estrecha relación con las cuestiones de género. El “amor bueno”, aquel que en el que la “mujer buena” ama de forma “recatada”, “dulce”, “pura”, “casta”, “fíel”, “comprometida” y “decente”. El “amor malo”, responsabilidad de la “mala mujer” es aquel que se manifiesta abiertamente en la esfera pública y que pone en cuestión toda la moral a través de prohibiciones –explícitas o implícitas– como las de no bailar un agarrado, no permitir muestra de afecto en público, vestir con decencia, etc. La responsabilidad de la “decencia” recae sobre todo en la mujer la cual es la única responsable de la salvaguardia de su honor; entendiendo por “honor” su virginidad. La locución de las imágenes del paseo del enamorado y enamorada por el río ilustran el único tipo de relación amorosa aceptada como moral por el régimen en su etapa nacional catolicista.

“Una vieja costumbre nupcial es la de que las parejas sellen su compromiso matrimonial enlazando la novia un nudo en la retama. El novio aprieta este nudo para formalizar así la indisolubilidad del vínculo a menos que uno de los dos consiga deshacer la lazada con el dedo índice y corazón de una misma mano. A la orilla del río, entre los pinares, sobre el alhumajo crujiente, retamas enlazadas y anudadas dan testimonio del triunfo del amor”

Para concluir y en resumen más que adecuado de su discurso, los últimos párrafos de la locución son una síntesis excepcional para comprender qué es Galicia para el NO-DO y como se construye y a través de que calificativos el *galaiquismo*.

Sonando *Negra Sombra*, acompañada de imágenes bucólicas y paisajes extraordinarios que muestran como los rayos de sol se abren paso inevitable ante las nubes, ante la bruma, ante las tinieblas –imagen sin duda alegórica del hecho religioso– como la misma locución indica en su cierre, “*esta es Galicia*” para NO-DO:

“Galicia eterna, muestra en su cielo Jacobeo nubes de Gloria. En sus hórreos se exalta el valor del hombre que trabaja amorosamente la tierra y que a ella, y a la religión y al cariño de sus mayores, sigue unido a través de todos los azares y aventuras, por encima de la distancia y el mar; nostálgicamente, en los duros trabajos y en el pan amargo de la emigración, o en la hora del Triunfo y de la Victoria.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

*Esta es Galicia: tenaz, silenciosa, callada, profundamente mística y finamente alegre;
ejemplo y prez de la España inmortal”*

FIN



PARTE V. EL PODER, EL FOLCLORE Y LA ECONOMÍA DE MERCADO

El crecimiento y desarrollo de la economía en los años sesenta dio paso a una nueva clase social urbana reforzada económicamente que empezó a acceder a puestos fijos y de mayor cualificación profesional lo cual a su vez fue dando paso a una despoblación en los espacios rurales y el abandono progresivo de la vida y los trabajos agrarios y ganaderos. Este fenómeno social dio paso a su vez a una mayor conflictividad laboral entre los sectores obreros y las patronales y propició el acceso de la mujer a la vida laboral. En este contexto, ciertas prácticas de la vida como el tener un coche, electrodomésticos modernos, comprar una televisión o ir de vacaciones se extendieron notablemente generando a su vez el desarrollo en otros sectores. Uno de esos sectores en auge fue la industria turística, tanto de cara al interior como al exterior. En este proceso un joven ministro destacó notablemente puesto que el proyecto turístico en España quedó consolidado definitivamente a partir de su ejecutiva.

Manuel Fraga Iribarne fue nombrado Ministro de Información y Turismo el 10 de julio de 1962 y mantuvo su cargo hasta el 29 de octubre de 1969 fecha en la que fue sucedido por Alfredo Sánchez Bella. Su relevante paso por este cargo se basó en dos premisas fundamentales: la defensa del régimen en simbiosis con una propuesta reformista, calificada como “aperturista”, considerada como indispensable no solo para el desarrollo económico de España sino también para asegurar la continuidad del propio régimen habida cuenta de los nuevos tiempos que habría que enfrentar. Las dos estrategias propagandísticas con mayor incidencia en el franquismo de la época fueron dirigidas por él; una de ellas tenía que ver con las necesidades de cambio del régimen a nivel político y la otra tenía que ver con la promoción de España como destino turístico.

Para llegar a comprender con exactitud la importancia de ambas campañas hay que comprender hasta qué punto existía esa tensión entre el inmovilismo y el aperturismo del régimen y de qué manera dialogaban entre sí o se manifestaban, incluyendo a Manuel Fraga como ministro. La cara más represiva del régimen se había puesto de manifiesto con toda claridad en el juicio y posterior ejecución de Julián Grimau, dirigente del Partido

Comunista que había sido detenido en noviembre de 1962, y finalmente fusilado el 20 de abril de 1963.

Grimau, un alto dirigente del Partido Comunista, fue detenido en Madrid el 7 de noviembre de 1962. Tras ser horriblemente golpeado y torturado, fue arrojado por la ventana de la Dirección General de Seguridad por los policías que le interrogaban para ocultar así lo que habían hecho. A pesar de sus espantosas heridas, fue juzgado por un consejo de guerra el 18 de abril de 1963 y condenado a muerte por “rebelión militar”, una acusación que aludía a crímenes supuestamente cometidos durante la Guerra Civil. [...] Antes del juicio, Fraga declaró en conferencia de prensa que Grimau era un asesino repugnante. Además de ese desatino del ministro, el juicio mismo estuvo caracterizado por un rosario de graves defectos legales. (Preston, 2006: 765-766)

Las respuestas de condena se precipitaron desde todas partes. Por un lado, la de la Iglesia, a través de una encíclica papal de Juan XXIII con fecha de 11 de abril en la que se hacía una dura crítica –indirecta– al régimen español en la que se hacía eco de derechos fundamentales que el franquismo reprimía sin pudor como por ejemplo la libertad de asociación y participación política. Por otra parte, diversos líderes políticos europeos –incluso la reina Isabel II de Inglaterra– hicieron llegar peticiones de clemencia para Grimau, peticiones que Franco desatendió totalmente. De Galle se vio obligado, por la presión popular de la ciudadanía francesa, a retrasar las negociaciones diplomáticas iniciadas para la asociación de España con la Comunidad Económica Europea. Pero Franco no se movió y, salvando excepciones, su gabinete tampoco. El mismo Manuel Fraga justificó el fusilamiento de “ese caballerete” y jamás modificó aquella postura públicamente. Para más rechazo, apenas cuatro meses después del fusilamiento de Grimau, los anarquistas Francisco Granados Mata y Joaquín Delgado Martínez eran ejecutados mediante el método del garrote vil por presunta implicación en un atentado en una comisaría policial madrileña. “La reacción mundial al caso Grimau, después de la protesta que siguió al Congreso de Munich, reavivó en Franco la memoria del aislamiento internacional de 1945 y 1946” (*Ibid.*: 767) .

Pocos meses después de mostrar esta cara, cumplido el año 1964, Franco delegó en sus tecnócratas aquella sucia tarea de lavarle la cara al régimen. Y así surgió la primera de las campañas de Fraga. Bajo el lema de “XXV Años de Paz” ideado por Fraga y aprovechando el vigésimo quinto aniversario del final de la Guerra Civil se puso en marcha una explícita

estrategia de propaganda política basada en el argumento de la reconciliación y de la paz en lugar de incidir en el de la “Victoria”. Se trataba de una modificación simbólica de enorme importancia puesto que presentaba al régimen y su Caudillo como garante de la paz en España durante aquellos largos y difíciles 25 años y sin duda la brillante estrategia tuvo resultados positivos para el régimen, muy a pesar de los sectores más inmovilistas –entre ellos el mismo Franco– que sentían más bien veinticinco años de “Victoria” y miraban con recelo aquellas nuevas medidas de los “aperturistas” ministros. En cualquier caso, y a pesar de tener que gestionar sus tensiones internas, el dictador fue comprendiendo que aquel paquete de medidas era un mal menor por el que había que pasar para perdurar puesto que la mirada internacional de rechazo se repetía.

La campaña “XXV Años de Paz” ideada y dirigida por Manuel Fraga Iribarne fue de las más eficaces de todo el franquismo sin lugar a dudas precisamente porque abrió una nueva senda en la comunicación puesto que alcanzó mucha más trascendencia que aquella que afectó a su propio ministerio y logró coordinar a los diversos medios y estrategias de propaganda y publicidad de la época hasta que toda España, en aquel año 1964, quedó “empapelada” de aquel lema de “XXV Años de Paz”.

La campaña de los veinticinco años de paz la gestó un imaginero, un hombre de cultura y no un espíritu castrense, un hombre conocedor de los medios de comunicación modernos y de su funcionamiento en la Europa capitalista de la época. Este fue Fraga Iribarne, quien supo –y el término me parece muy ajustado– “orquestrar” los distintos medios de comunicación combinando las actividades reconstructivas y de infraestructura turística con otras –eso también es fundamental para alcanzar un consenso entre la población– frívolas e intrascendentes. Logró Fraga que la actividad entera del régimen (y no sólo de su ministerio) tuviera un paraguas durante el año 1964; paraguas que llevó adherida la etiqueta “25 años de paz”. Y fue un triunfo.

Ahora bien, si la significación de la campaña es enorme desde el punto de vista político y sus repercusiones numerosas a la hora de concebir la relación entre las dos Españas, también desde la óptica de su programación y ejecución material la operación propagandística fue coronada por el éxito, pues puso de manifiesto una nueva forma de entender la función de los *media*, más envolvente y sugerente que la propuesta por el modelo casi totalitario anterior. En suma, Fraga supo introducir una mayor sutileza en la manipulación de la televisión, la prensa, las artes, las exposiciones, la radio, el cine, etc. (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 428)

Tal extraordinaria y extensiva campaña afectó a todos los niveles mediáticos que el estado tenía a su alcance, que eran todos, y las estrategias que se establecieron en algunos casos fueron totalmente nuevas. Ejemplo de ello fue la entrevista que el mismo Franco concedió al ABC en la que relataba su particular visión de los avatares nacionales e internacionales que había tenido que sobrellevar estoicamente España desde los años treinta hasta llegar a alcanzar las mejoras que se habían producido en la vida económica del país. La noticia fue recogida el 1 de abril de 1964 en la tercera página del citado medio¹²¹

DIARIO ILUS.
TRADO DE IN-
FORMACION
GENERAL

ABC

DIARIO ILUS.
TRADO DE IN-
FORMACION
GENERAL

Pero la economía nacional estaba en ruinas: los campos baldíos, las carreteras destrozadas, el parque de ferrocarriles inexistente, pueblos y barrios destruidos y miles de familias sin hogar, las industrias envejecidas o desmanteladas, la flota mercante hundida, vacías las casetas, las cajas del Banco de España expoliadas, el crédito exterior volatizado y la maquinaria del Estado maltrecha. Por añadidura, el dolor y la escisión habían dejado sus huellas en la conciencia nacional. Había que rehacerlo todo.

Cuando los españoles se disponían a reconstruir hasta su propia geografía desolada, la segunda guerra mundial trajo consigo el estrangulamiento de nuestro comercio exterior y la renuncia a la colaboración internacional para la recuperación interna. A este obstáculo estructuralmente económico vinieron a sumarse los políticos. Después de ocupar Checoslovaquia, Polonia, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Dinamarca, Noruega y Francia, el Ejército alemán llegó a nuestras fronteras septentrionales. Entonces se agudizaron las presiones de todo orden para obtener la alianza militar de España o, al menos, el paso franco como lo había concedido Suecia. Nuestro Gobierno, alternando negativas rotundas con concesiones tácticas, realizó el prodigio de mantenernos al margen del conflicto. Atenazados "entre Hendaya y Gibraltar", como dijo nuestro ministro de Asuntos Exteriores, Sr. Franco Sotelo, España llegó a 1943 sin haber gozado del imprescindible sosiego para rehacerse.

La victoria de los aliados no mejoró la situación. Antes al contrario. Cediendo a los propósitos científicos, los Estados Unidos y Gran Bretaña condenaron al régimen español en Postdam el 2 de agosto de 1945. Bandas de terroristas procedentes de Francia cruzaron la frontera pirenaica. El 4 de febrero de 1946 se publicó la Nota tripartita de Londres contra España y, días después, Francia cerraba la frontera, con lo que se cortaron todas nuestras comunicaciones terrestres con el continente. En 12 de diciembre, la O. N. U. aprobaba la moción de retirada de embajadores.

Mientras los Estados Unidos empezaban a derramar sobre Europa los favores beneficios del Plan Marshall, el presidente Truman, mediante su veto personal, excluyó a España de toda ayuda. No tuvimos más remedio que continuar con la táctica de apretarnos el cinturón. La coyuntura económica era cada vez más difícil. Las malas cosechas agravaron la situación. Fue un período de angustia. Desapareció el pan de las tabernas, y los artículos de primera necesidad empezaron a intercambiarse en el mercado negro. Una hogaza candela era un tesoro y, al mismo tiempo, casi un delito. Pero el pueblo español que, cuando la condena de las Naciones Unidas había hecho el cuadro, manifestando su adhesión al Gobierno en la espectacular manifestación de la plaza de Oriente, siguió unido y firme. La amenaza del hambre pudo ser conjurada gracias al Convenio comercial hispano-argentino de 30 de octubre de 1946 y al Protocolo Franco-Perón de 19 de abril de 1948, mediante los cuales la fraterna República Argentina nos suministró a crédito los cereales que necesitábamos para sobrevivir.

Lentamente la tenaz resistencia de los españoles y la inteligente y difícil gestión de nuestra diplomacia fueron haciendo remitir la ofensiva exterior. En febrero de 1948, Francia, por propia iniciativa, vuelve a abrir la frontera pirenaica. En

1949, veintiséis países votan a favor de España en las Naciones Unidas. En 1950 el Senado norteamericano aprueba un préstamo de sesenta y dos millones de dólares, cantidad que hoy nos parece irrisoria, pero que representaba un punto de partida de extraordinario valor moral. Finalmente, las Naciones Unidas revocan la resolución de la retirada de embajadores. Pero nuestra auténtica entrada en la convivencia internacional no tiene lugar hasta que en 1951, casi simultáneamente, Martín Artajo suscribe el Concordato con la Santa Sede y los Pactos hispano-norteamericanos. Casi cuatro lustros habían durado los tiempos difíciles. De esa fecha avanza lo que un escritor español ha llamado "la cota cero" de la política internacional de España.

El primer gran paso fue el ingreso en las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1955 con sólo dos abstenciones, las de México y Bélgica. La U. N. E. S. C. O., la O. E. C. E., el Fondo Monetario Internacional, el Banco de Reconstrucción y Fomento, la Corporación Financiera Internacional y la O. C. D. E., nos abrieron sus puertas. En 1957, al mismo tiempo que se inicia el plan de estabilización económico interior, el nuevo ministro de Asuntos Exteriores, Castiella, inicia con éxito la aproximación a Europa.

En realidad, del cuarto de siglo transcurrido desde el día de la Victoria, España apenas ha tenido dos lustros de normalidad para llevar a cabo la reconstrucción interior. El esfuerzo realizado en este corto período es sencillamente extraordinario. La faz entera de la Patria se ha transformado: nuevos poblados han surgido en regiones casi desérticas, los regadíos han cambiado el signo vital de los terrenos, centenares de fábricas se alzan por doquier y un clima de confianza exterior ha convertido nuestro país en uno de los grandes centros de turismo mundial. Para valorar lo que esta paz y este bienestar significan es preciso remontarse, en el recuerdo o de la mano de los historiadores, a los larguísimos años difíciles: una guerra civil, un conflicto universal, el bloqueo económico y el ostracismo político, una climatología adversa y una falta de recursos naturales asociada a una devastación económica sin precedentes. Desde ese lugar se ha dado el salto hasta el nivel de hoy. Una verdadera marca en la Historia de nuestro pueblo.

REFRESCA Y
PURIFICA LA SANGRE

SAL DE FRUTA

ENO

REGULA • ENTONA • DEPURA

ABC (Madrid) - 01/04/1964, Página 3

Copyright © 1964 ABC S.A. Madrid. 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de las

¹²¹ Madrid, 1 de abril de 1964. En ABC: 3. Consultar en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/04/01/003.html> [Fecha de consulta: 10/04/2016]

468

Y no fue la única estrategia en la que Manuel Fraga, como ministro, vertió su ingenio y su capacidad a la hora de elaborar una campaña de tremenda eficacia. Al albor del desarrollismo, Fraga Iribarne, fue uno de los responsables del desarrollo de la industria turística en el franquismo dando un impulso sin precedentes al turismo español y al desarrollo económico del país puesto que pasó a la historia con el nombre de “boom turístico” el cual se produjo en España a partir de los años sesenta. Fraga no solo continuó la senda anterior de promoción turística sino que su impulso y las campañas que puso en marcha, tanto de cara al turismo interior como al exterior, modificaron el concepto de turismo que hasta entonces se tenía. A pesar de que el eslogan del “*Spain is Different*” – que en su forma original era “*Spain is Beautiful and Different*” – tal y como Sasha D. Pack demostró en su brillante y magníficamente documentada *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, y muy a pesar de lo que se cree popularmente, no fue un eslogan ideado por Fraga, a pesar de sí ser una campaña franquista. Concretamente fue un eslogan del año 1948, utilizado también puntualmente en los cincuenta, por lo que su vínculo con Fraga, en cualquier caso, es más por herencia que por originalidad (Pack, 2009: 114-119). Según indica Pack podría haber sido idea de Rafael Calleja, uno de los publicistas que ya habría colaborado en campañas desarrolladas en la España de Alfonso XIII, ayudante de Luís Bolín, a su vez corresponsal del ABC en Londres, muestran el proceso de tipificación extensiva de “lo español” y de las estrategias que se pusieron en marcha en la llamada del turismo de masas.

Calleja había sido funcionario de la DGT durante la República y sobrevivió a las denuncias de la posguerra convirtiéndose en el primer ayudante de Luís Bolín. Aunque no se sabe si inventó él el eslogan *Spain is Different*, fue bajo su mandato como director de publicidad cuando el concepto de la diferencia se convirtió en básico para la publicidad turística. En su libro, publicado en 1943, *Apología turística de España*, Calleja señalaba: “Siglos de penetración musulmana dejaron impresas en la tierra y en el espíritu españoles, huellas muy visibles, suficientes para distinguir este país del resto de Europa, por su diferente esencia”. En septiembre de 1948 apareció una breve serie de anuncios en los que figuraba, en inglés, la frase *Spain us Beatiful and Different*, junto a tres imágenes: la clásica plaza de Cibeles en Madrid, el río Tajo rodeando la ciudad medieval de Toledo, y un bucólico valle de la provincia pirenaica de Huesca. Sin embargo, estos carteles no tuvieron una difusión muy amplia, y la frase sólo volvió a salir a la luz en 1957, con su forma más breve y más conocida: *Spain is different*.

A partir de 1950, las imágenes de a “diferencia” de España empezaron a atemperarse en cierta medida con alusiones al legado europeo en el país y a su vinculación con la modernidad (*Ibid.*: 114 y 116)

Lo que sí se puede decir es que las campañas de promoción turística puestas en marcha en los años sesenta dieron un impulso extraordinario a las anteriores y a pesar de que el producto turístico que se vendía de España como destino de interés rompió un poco con la idea “exotizante” de lo español, más propia del “*Spain is different*”, afectó notablemente al desarrollo económico pero también al desarrollo cultural, a la imagen que se importó/exportó de España como producto de consumo turístico, al uso que en este proceso se hizo del folclore y de la música así como de otros elementos de la cultura –incluso la arquitectura– y con ello se puso en marcha un proceso de mercantilización de la cultura o culturas, notablemente tipificadas en el marco del sistema capitalista global.

El interés por el desarrollo turístico del régimen fue ya notable en la década de los años cincuenta pero el verdadero “boom turístico” tuvo lugar en la década de los años sesenta, alcanzando su apogeo en el verano de 1963, año en el que Fraga promulgaba la primera ley de competencia turística: Ley 48/1963, de 8 de julio, sobre Competencia en materia turística¹²² con aplicación de 30 de julio de 1963. Meses más tarde, ya en 1964, se aprobaban también el I Plan de Desarrollo (1964-1967) en el que se establecía la importancia del turismo y que manifestaban abiertamente que uno de los principales objetivos del estado para motivar la entrada de divisas era lograr incrementar el número de turistas que llegaban cada año al país. Y así fue. En el marco de cuatro años (1963-1967) se pasó de 10 millones a 17 millones de visitantes lo que significó un crecimiento anual extraordinario.

La extraordinaria multiplicación del turismo receptivo en menos de dos décadas durante los años centrales del siglo XX acuñó los términos de “boom” y “milagro” turístico español, que no parecen excesivos a tenor de la importancia de las cifras. El turismo extranjero en España progresó en las décadas de 1950 y 1960 a tasas anuales del 25,2 y del 17,2 por 100, que más que duplicaron las medias europeas y mundiales.. Los arenales de algunas de las provincias mediterráneas y de las islas españolas se convirtieron en el epicentro internacional del turismo masivo de sol y playa. De este modo, cuando el turismo mundial

¹²² Ley 48/1963, 8 de julio. Publicado en BOE núm. 164, de 10 de julio de 1963. Consultar en: <https://www.boe.es/boe/dias/1963/07/10/pdfs/A10730-10731.pdf> [Fecha de consulta: 10/06/2016]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

adquiría como forma dominante el sol y las vacaciones en las playas del Mediterráneo europeo, España se convirtió en el símbolo del turismo internacional de masas. Un fenómeno demográfico y social de esa envergadura, consumidor de espacios naturales durante unas cuantas semanas al año, no podía dejar de tener relevantes efectos económicos y medioambientales. (Vallejo Pousada, 2013:428)

Pero lo cierto es que tal vertiginoso incremento tuvo su coste a pagar. En primer lugar España no disponía de instalaciones suficientes para albergar anualmente a tal cantidad de turistas internacionales por lo que se pusieron en marcha proyectos de construcción y edificación masiva obligando a la sobre explotación de algunas zonas, especialmente de costa. Se establecieron categorías hoteleras rigurosas, el estado intervino de forma notable en los precios de los productos turísticos, y la Red de Paradores Nacionales se amplió de forma más que notable como veremos. Tales estrategias de infraestructura tuvieron un coste notable, por ejemplo en lo que a la Red de Paradores se refiere puesto que muchos de los edificios que terminarían por incluirse en dicha Red sufrieron modificaciones arquitectónicas desatendiendo a criterios de conservación de patrimonio histórico llegando a destruir edificaciones de interés artístico y patrimonial para poder construir en sus solares edificios de nueva construcción siguiendo los criterios de la rapidez y de la estética medievalista, cayendo en una especie de folclorismo arquitectónico que afectó notablemente a los edificios de la Red, ya fueran antiguos o nuevos.

La etapa de mayor expansión de la Red de Paradores, será en los años sesenta tras el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo en 1962. A partir de este momento, el volumen de paradores crece considerablemente y, entre ellos, algunas nuevas aperturas mantienen las condiciones del «estilo parador» del franquismo, como la remodelación del Palacio de Carlos V en Jarandilla de la Vera o el Parador de Zafra, vinculados a los reinados de Carlos V y Felipe II respectivamente, este último contaba además con un patio interior levantado por Herrera, el modelo a seguir en arquitectura para los teóricos del franquismo.

A la vista de los ejemplos podemos comprobar que algunas de las características de la arquitectura franquista antes mencionadas, tuvieron repercusión en las obras de Paradores ejecutadas durante el primer franquismo y esta tónica tendrá continuidad durante los años sesenta y setenta aunque también veremos que no todas ellas tienen repercusión en la actividad constructiva de la red.

En esta línea por ejemplo, recordamos que la Dictadura valora la «ruina» vinculada a la

contienda como testimonio del patriotismo. Sin embargo, en la red de paradores a la hora de intervenir en los edificios de esta época que tenían alguna parte en condición de ruina, suele adoptarse un sistema de reconstrucción con la intención de favorecer un buen uso hotelero, sin mostrar interés en fomentar los valores estéticos o pintorescos que la huella del tiempo haya podido dejar en el inmueble. Sólo en uno de los más de cuarenta paradores históricos se han primado estos valores y es el Parador de Hondarribia, que no formará parte de la red hasta 1968 y en estos años del primer franquismo se había rehabilitado con la función de sala de exposiciones. (Cupeiro, 2003: 960-961)

Las campañas apresuradas que se pusieron en marcha, tanto aquellas publicitarias de reclamo turístico, como las que pretendían un rápido desarrollo de las infraestructura, dieron sus frutos ya que a partir de los años sesenta España se consolidó como uno de los líderes mundiales dentro del sector turístico. La mirada exotizada y repleta de tópicos que se tenía de ella, así como la asociación que se hacía de España y el sol, las playas, los toros, el folclore y la paella, la convertía en un destino pretendido por muchos y muchas europeas que veían en España un país con una forma de vivir deseable (y criticable a la vez) con una moneda devaluada que les proporcionaba unas vacaciones baratas pero exóticas.

Pero el modelo de turismo exterior no fue el único que se promocionó por parte del estado sino que también se desarrollaron campañas e infraestructuras que pensaban más en la promoción de la movilidad interna de los y las españolas en sus períodos vacaciones. Las familias españolas empezaron a consumir turismo de un modo que no se había visto hasta entonces. La mejora de la vida facilitó que el “irse de vacaciones” se convirtiese rápidamente en una de las prácticas anuales de las familias; prácticas que no se habían dado hasta entonces, un concepto aquel, el de turismo, que no se conocía ni se practicaba, al menos de forma extensiva y popular, en primer lugar porque no existían medios económicos para hacerlo en las décadas anteriores pero en segundo lugar porque el concepto de consumo turístico a través de las vacaciones no existía como tal. El turismo, como producto de consumo –ya fuera nacional o internacional– no se estandarizó hasta la década de los sesenta pero rápidamente pasó a formar parte de la cotidianidad capitalista de las personas y pronto se “naturalizó” su práctica.

En el caso del Estado español, auténtico laboratorio turístico global, a menudo se ha obviado y desconocido que el peso del turismo doméstico es de una gran magnitud, mostrando unos patrones de distribución geográfica diferentes y/o complementarios al del turismo internacional. El proceso de “modernización” económica española se tradujo en la

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

irrupción de la llamada clase media, caracterizada fundamentalmente por su origen en el aumento del poder adquisitivo y el abrazo del consumo de masas. Con la sociedad del consumo, el aumento de la capacidad adquisitiva y también la de endeudamiento, se fue incorporado el producto turístico a la cesta de la compra. Así, las clases consumistas españolas, por imitación respecto de los turistas europeos y propulsados por la propaganda de la “aldea global”, han querido también experimentar el hecho turístico. Las oleadas de turistas a las costas españolas y los “residentes a tiempo parcial” ya no pertenecen exclusivamente a las clases consumistas “europeas”, sino que también se han incorporado los mismos españoles. Este es un aspecto que no se ha tenido muy en cuenta desde ciertos enfoques. (Murray Mas, 2015: 221)

Los ingresos que alcanzó el país relacionados con el turismo convirtieron a la industria en una de las más relevantes del país ya España en la primera potencia mundial del mismo. Pero tal y como indica el profesor Rafael Vallejo, su balance final no fue solo positivo puesto que,

[...] en el saldo final del turismo hay luces y sombras, ganancias y costes sociales (congestión, deterioro medioambiental, destrucción irreversible del paisaje), que obligan a huir del triunfalismo y aconsejan una valoración ponderada de sus presumibles beneficios netos. El turismo tuvo en la España franquista mucho de bendición del cielo pero también de plaga. (Vallejo Pousada, 2013: 446)

Y además de los costes expuestos por Vallejo, el coste cultural que tuvo el hecho de que la propia cultura o algunos de sus elementos se estereotiparan y/o homogeneizara como producto reconocible de consumo turístico, muy especialmente de cara al turismo exterior pero también de cara al turismo interior, fue notable y duradero. Elementos diferenciales de las culturas del estado se pusieron al servicio del consumo capitalista en su fórmula turística por lo que se incidió notablemente en la invención de un producto que funcionase a nivel económico a pesar de que ello tuviese unos costes culturales que aun hoy en día se rastrean con evidencia. España pasó a ser un país con un paraguas de estereotipos coloristas y exotizantes, agrupados bajo la Marca España, que se convirtieron en productos turísticos de enorme rendimiento económico pero de gran coste cultural; se puso en marcha un mercado de *merchandaising* folclorista que caía en todos los estereotipos posibles, casi todos ellos relacionados con culturas y pueblos del sur del país, un sur que había pasado a tener una cultura secuestrada, homogénea y extendida a todas las demás culturas nacionales, proceso por el cual la del “sur” (en términos de invención) ya no era solo del

sur y las demás, como por ejemplo la gallega, tuvieron que resignarse a ser asimiladas en la primera a pesar de que ni se supiera lo que era el vestido de faralaes, o el traje de corto y casi nadie supiese hacer una paella “valenciana”.

Son muchos y muchas los que hoy en día que manifiestan sentirse profundamente incómodos con el hecho de que su cultura, por pertenecer al territorio español fuese asimilada bajo los estereotipos de “lo andaluz” (por poner un ejemplo claro, pero distinto al gallego, del uso de los estereotipos) pero no suele ser tan habitual la reflexión al respecto de lo que pudo haber significado para el pueblo y comunidad andaluza el hecho de que su cultura hubiera sido no solo gravemente inventada bajo el estereotipo sino arrebatada de lo propio para a ser sinónimo de “lo español” viendo como por ejemplo en Madrid o Barcelona se vendía “lo andaluz” como “lo español” no siéndolo.

Pero a pesar de que estereotipo andalucista fue de los más recurridos de cara a la promoción turística exterior, no fue el único en el que se cayó puesto que el resto de las culturas bajo la categoría de características “regionales”, quedaron gravemente tipificadas en elementos y/o productos que tampoco respondían a prácticas o usos de la cotidianidad de las personas. Ya fuera el “traje de gallega” o la gaita en Galicia, como el vino chacolí en Euskadi, la sidra en Asturias, la paella en Valencia, el traje de chulapo en Madrid y muchos otros ejemplos, respondían a una estrategia folclorista que se vinculaba más con el turismo de interior por el cual los y las españolas pasaban a tener una idea estereotipada de “los otros” y como tal, pretendían su consumo en el ejercicio del turismo. La cultura se convirtió en producto comercial, en términos capitalistas, cualquier que fuese –y aún vaya hoy en día– de vacaciones a esos lugares pretendía disfrutar de esos elementos convencido, por ejemplo, de que si no comía una mariscada en Galicia era como no ir a Galicia, práctica la de la mariscada que la mayoría de los y las gallegas han ejecutado, precisamente, acompañando a turistas amigos venidos de otros lugares pero casi nunca por *motu proprio* o por el ejercicio de la propia cultura. Es innegable que Galicia es tierra productora de productos del mar, pero eso no significa que las mariscadas formen parte de la vida cotidiana de las personas y de sus prácticas culturales reales. Por poner un ejemplo claro, en Galicia se va mucho más de “cañas” que de “Albariños”.

Los eslóganes que se pusieron en circulación, aparte de aquel del 1948 del “*Spain is different*” fueron la sí fraguista “Conozca usted España”, (esta llegó producir una serie

documental televisiva), o las ya posteriores campañas como “Everything under the sun” (1984-1990), “Passion for live” (1991-1994), “Spain By” (1995-1997) o “Bravo Spain”(1998-2001), y hasta el “I need Spain” de la actualidad, lanzado en el año 2009¹²³. Así se sucedieron los eslóganes con el paso de los años y hasta la actualidad, unidos todas ellas a partir de los 70 por el famoso sol de Joan Miró colocado en el extremo inferior derecho de los carteles –alegoría iconográfica del sol español. A través de ellas se puede ver como fueron evolucionando las estrategias de marketing en la promoción de la industria turística en España y de cómo dialogaron en ellas los tópicos asociados a “lo español”, siempre presentes aunque finalmente actualizados y renovados)¹²⁴.



Visit Spain (Años cuarenta)

¹²³ Las campañas publicitarias que se pusieron en marcha para la promoción turística desde el año 1984 puede ser consultadas las cuales se pueden consultar *on line* en la página web del Ministerio de Industria Energía y Turismo <http://www.tourspain.es/es-es/marketing/Publicidad/Campanas/Paginas/Smile.aspx>

[Fecha de consulta: 10/04/2016]

¹²⁴ Toda las imágenes de cartelera expuesta ha sido extraídas en: <http://blogs.elpais.com/turistario/2011/06/del-spain-is-different-al-i-need-spain-esp%C3%B1a-para-guiris-en-tres-palabras.html> [Fecha de consulta:

10/04/2016]



Spain is beautiful and "different" evolucionó a *Spain is different* ya sin la particularidad de las comillas. (Años cuarenta a sesenta)

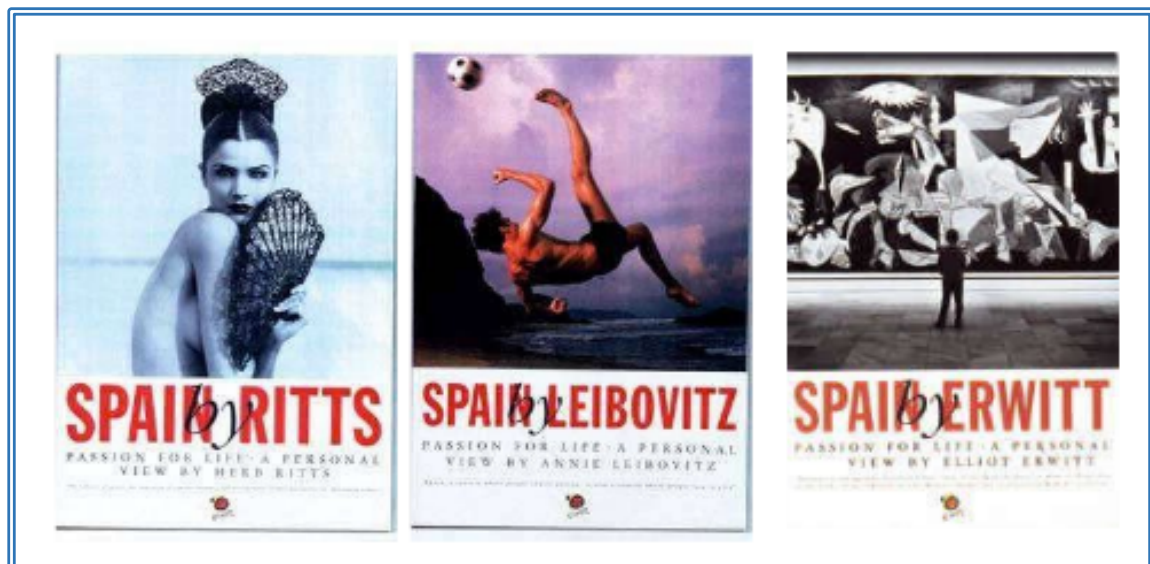


Varios proyectos de los años setenta

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)



Everything under the sun (1984)



Spain by y Passion for the life (Años noventa)



I need Spain (Lanzamiento en 2009)



I need Spain

Lo cierto es que desde los años cuarenta, aquellos en los que se lanzaba la cartelería del *Visit Spain* o del *Spain is different*, el número de turistas no ha dejado de ir en aumento, alcanzado incluso los 100 millones visitas anuales tal y como documenta Murray en su obra *Capitalismo y turismo en España. Del “milagro económico” a la “gran crisis”* (Murray Mas, 2015) con las consecuencias que de ello se desprendieron. Pero lo cierto es que Manuel Fraga seguramente haya sido el primero en ser consciente de la importancia de las campañas publicitarias en los media y por lo tanto de ser el primero en promover la explotación de los mismos con fines claramente económicos. La iconografía, mezclada con un eslogan funcional, hacía su trabajo puesto que los tópicos, a pesar de serlo, lo cierto era que funcionaban y por lo tanto se continuaron usando. Como se ha visto en la cartelería que hemos expuesto, la imagen se renovó claramente a nivel artística, echando mano de profesionales relevantes, pero lo cierto es que aun el último *I need Spain* que hemos expuesto vuelve, de una forma totalmente renovada, sobre la idea de la folclórica, del traje de faralaes y la posición de baile que se veía en los *Spain is different*.

La campaña de los “25 Años de Paz” y las campañas de turismo caminaron de la mano en los años en los que Fraga se ocupó del Ministerio de Información y Turismo y ambas campañas se hacían eco en NO-DO de forma notable. La una y la otra estaban íntimamente relacionadas puesto que una de las condiciones indispensables para lograr un número de crecientes en España por parte de los visitantes europeos era modificar la imagen política que se tenía de la dictadura logrando convencer de que España, más allá de su gobierno, era un país en el que reinaba la paz social y por lo tanto un destino placentero, a tenor de su sol, de sus playas y de su folclore, además de su Paz.

Este tipo de mensajes fueron cada vez más habituales a partir de la llegada de Fraga y, además, se hicieron cualitativamente distintos de los anteriores. Entre 1950 y 1962, uno de cada cincuenta documentales del NO-DO se basaba en el turismo. Entre 1963 y 1969, fueron uno de cada once, y a menudo uno a la semana durante el verano. Si este incremento reflejaba la rápida expansión del sector, el énfasis temático también estaba cambiando. Antes se había hablado de unos paraísos vacacionales elitistas y llenos de serenidad, mientras que los noticiarios de la era de Fraga enfatizaban el aspecto masivo del turismo español, su relación con un proceso de modernización y relaciones internacionales más amplio y, para confundir aún más, incidían en el papel decisiva que jugaba el intervencionismo oficial en su éxito. (Pack, 2009: 217)

El folclore musical no se quedó fuera de la construcción del producto turístico sino más bien al contrario. Ya no solo en el caso evidente de “lo andaluz” sino que de cara al turismo interior se movieron diferentes estrategias que afectaba notablemente al hecho musical de muchos otros espacios. Aquella misma imagen folclorizada de la cultura que se había desarrollado en los documentales de los años cincuenta como en el “Galicia y sus gentes” se modernizó para convertirse paulatinamente en un producto turístico de gran envergadura. De la misma manera que la gastronomía, el clima y el ocio, la arquitectura, la música y el arte en general se pusieron al servicio del programa de consumo. Y ahí es precisamente en donde tuvo relevancia NO-DO, organismo que no se emitía en los países europeos para que los turistas extranjeros lo vieran pero que sí se emitía en todos los cines españoles con obligatoriedad legislativa. Por lo tanto, NO-DO fue uno de los medios que desarrolló una labor de promoción turística de cara al turista del interior a través de los “Imágenes” y “Documentales” muy especialmente, los cuales además fueron pasando del blanco y negro a la sugerente producción en color a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. Y además de promover el turismo interior, se legitimaba el turismo como estrategia de desarrollo y se justificaban todas las acciones que esto conllevaba, puesto que era por el bien de España y los españoles. Se puso el foco de atención del “desarrollo” en zonas determinadas (como el Levante español) y otras quedaron totalmente olvidadas como aquellas que vivían eminentemente de la agricultura, zonas que fueron progresivamente quedándose en el pasado. Galicia, como muchos otros territorios, fue una de las representaciones costumbristas que se promocionó a los y las españoles, nuevos consumidores del turismo al albor del desarrollo económico, homogeneizada en una serie de estereotipos que ya no se usaban tanto para el aleccionamiento moralista y político sino que, habida cuenta de que los tiempos cambiaban, las vacas y los cerdos dejaban paso a los deportes náuticos, a las playas, al folclore, a los hermosos paisajes y a los Paradores Nacionales.

Y a todo este proceso turístico e industrial ayudó el coche. A partir de los años cincuenta y sesenta cada familia de clase media accedía a un coche, hecho que evidenciaba también el desarrollo del sector del automóvil, tanto el de producción nacional como Seat como otros de producción internacional como Renault o Citroën que a su vez abrían convenios de colaboración económica con potencias extranjeras, normalizando las relaciones internacionales del régimen franquista. Este desarrollo económico fue utilizado como una

estrategia discursiva de legitimación política del régimen. Con el desarrollo de la Red Nacional de carreteras, aquellas familias que podían acceder a un coche familiar, y aquellos otros de la clase media o alta, con coches de alta gama, le dieron uso a las carreteras nacionales (infraestructura pagada con fondos públicos aunque no todos los “públicos” tuvieran la suerte de poder pagarse el coche, la gasolina y las vacaciones para darle uso). A partir de ese momento, los españoles y españolas que económicamente podían permitirse tales gastos pudieron acceder a los lugares turísticos en sus propios coches puesto que la red de carreteras se había al fin desarrollado lo suficiente como para llegar a los recónditos lugares del territorio español, puestos en valor a través del turismo.

El lenguaje cinematográfico de NO-DO, sin embargo, mantuvo un continuismo e inmovilismo notable en muchos aspectos y a pesar de que las culturas que ahora se presentaban como locales y regionales, es decir, parcialidades en una totalidad que era el estado español (único por la política e ideología franquista) seguían estando retratadas de una forma simplista, costumbrista y tópica, pasaron a mostrarse como lugares más modernizados y de interés contemporáneo. El lenguaje pseudoetnográfico de la cámara dio paso a un discurso similar al de una guía turística, enseñando, eso siempre, lo que quería mostrar y ocultando lo que quería dejar en la oscuridad y produciendo y reproduciendo los tópicos asociados a la cultura que podían resultar interesantes de consumo turístico. En este sentido, el poder –a través de las campañas y los medios a su disposición– continuó inventando tradiciones, incluso más que en los procesos anteriores puesto que ahora eran recursos que podían proporcionar ingreso económico. Y tal proceso fue resignificando e inventando fórmulas culturales puesto que las empresas eran plenamente conscientes –y aun lo son– de cuáles son los “productos culturales” que los turistas demandan en su experiencia turística. Lógicamente, aquello que proporcionara ingresos claros era lo que se potenciaba por parte de las empresas que de una u otra forma se vinculaban al negocio del turismo, por lo tanto poco les importaba que aquello que ofrecían –y siguen ofreciendo– fuese un producto folclorizado que no respondía a una imagen cultural real y que además fomentaba el estereotipo.

El poder en este sentido se dispersó en una red capitalista que asumimos todos y todas como consumidores, más que en un ejercicio de poder unidireccional y jerárquico. El que pudo, ya fuera un organismo público o privado, intentó beneficiarse de los tópicos

culturales puesto que era lo que los consumidores y consumidoras demandaban abiertamente. Según la ley de la oferta y la demanda, el que ofrecía su producto, si quería ganar dinero, tenía que aportar y promocionar aquello que le podía dar ingresos, a pesar de que respondiese a un tópico cultural del cual se podía ser consiente. Si sobre Galicia recaía el tópico de la abundancia de marisco, los restaurantes se llenaron de vitrinas mostrando mariscos, si la *queimada* fue cogiendo fama los camareros de los bares fueron aprendiendo a hacer *queimada*, y si el folclore, con sus gaitas y panderetas, hacía que en el bar entrase más gente, pues se llevaban gaitas y lo que fuese necesario. Así los consumidores marchaban de Galicia satisfechos de haber sentido y experimentado lo gallego, según las imágenes estereotipadas que se tenían de la cultura puesto que estas eran las que le llegaban al consumidor y las que el consumidor a su vez reproducía. Tal y como Jane y John Comaroff en su lúcida obra de *Etnicidad S.A.* ponían de manifiesto, la comercialización de la cultura dialogaba vivamente con la identidad cultural de la comunidad gallega, en este caso, pero a pesar de que se extrajo un evidente beneficio económico y un desarrollo turístico cada vez superior, hubo que pagar un precio que afectó directamente a la autoimagen de lo propio y a la relación que se establece entre el individuo y su propia cultura.

[...] parece que esa comercialización (re)crea la identidad, (re)anima la subjetividad cultural, (re)carga la conciencia colectiva de sí tranzando nuevos perfiles de socialidad, inscritos todos en el mercado.

¿Por qué? Porque los productores de cultura que, al verse, sentirse y escucharse representar su identidad –objetificando así su propia subjetividad–, (re)conocen su existencia, la aprehenden, la domestican, actúan sobre ella y con ella.[...] A la inversa, los consumidores se convierten también en productores, cómplices de esa puesta en acto [...] (Comaroff y Comaroff, 2001:48-49)

En los próximas cuatro capítulos vamos a ver como se produjo el proceso y de qué forma operó el poder, directo e indirecto, en la construcción de la cultura como producto de consumo capitalista. En la Parte III vimos cómo el poder se ejerció de forma directa y totalitaria sobre el folclore en el ejercicio de la legitimación. En la Parte IV vimos cómo el poder representó a Galicia a través de un discurso *galaiquista* en el que el estereotipo se puso al servicio de la dominación colonial. En esta Parte V vamos a ver cómo se utilizaron todos esos estereotipos con fines puramente comerciales con el objetivo de alcanzar niveles de desarrollo económico que, a su vez, legitimaban al poder a continuar con su gobierno.

Hemos escogido unos ejemplos de NO-DO para poder ver como fue la evolución de esas estrategias en la imagen cinematográfica de cara al interior del país. El primero de los ejemplos es un caso del año 1958, en el que se puede ver el tránsito de aquella Galicia *galaiquista* a una Galicia más moderna y de interés turístico. Analizaremos también un material en el que se da un encuentro entre Galicia y Japón, desde el punto de vista turístico, para poder descubrir cuáles fueron los tópicos que se movieron en el audiovisual para retratar ese diálogo entre unos y otros. Y, por último, atenderemos también a dos casos relacionados con el proyecto de la Red de Paradores Nacionales, de los más trascendentales en la historia del turismo en España, para ver cómo se insertó el folclore en el programa turístico de la Red y ver así cuáles fueron las diferentes estrategias artísticas que se pusieron en marcha por parte del poder para convertir a los Paradores en un producto de consumo que con el paso de los años quedo relegado al ostracismo sufriendo en sí mismos las consecuencias de los estereotipos folcloristas, medievalistas y castellanistas que en su día habían sido rentables económicamente para la Red pero que han obligado a asumir cambios de imagen hoy en día para desvincularse de la “estética franquista” de Paradores que, a su vez también, evidencian otro tipo de procesos de gran interés.

CAPÍTULO 11. AIRES DE MI TIERRA. DOC COL (1958)¹²⁵



“Aires de mi tierra” es un “Documental” a color producido y estrenado en el año 1958. Su dirección es de Alberto Carles Blat, el sonido es de Juan Justo Ruiz, la locución de Juan Martínez Navas, la posproducción es de Daniel Quiterio Prieto Sierra y la música de Antonio Ramírez-Ángel y José Pagan. Su duración aproximada es de unos diez minutos y el argumento gira en torno a un recorrido turístico por Galicia de la mano de un emigrado retornado que vuelve a Galicia de vacaciones con su esposa para que ella conozca su “patria chica” por lo que con ese objetivo temático la cámara va mostrando diferentes enclaves de interés turístico, siguiendo el recorrido de la pareja. El “tema” por el que consta este documental en color en su ficha técnica es, claramente la de “Turismo” por lo que más allá de que la cinta esté “vestida” de un argumento que sirve para dar interés y unificar la historia, el verdadero ser de ese documental es el de ser una guía turística audiovisual.

Los dos protagonistas del documental, el emigrado y su esposa, son los actores de esta película a pesar de que ninguno de ellos tiene protagonismo sonoro de ningún tipo. Es decir, los dos protagonistas, actúan para la cámara a través de lo que hacen y de a donde van de visita, no a través de lo que dicen. No hay interpretación de voz por parte de los actores en este caso. La narración del argumento se guía en la locución del documental de la voz masculina de Juan Martínez Navas por lo que la impresión que se traslada al espectador y espectadora es que el verdadero protagonista de la historia son el migrante y su esposa la que solo figura como acompañante o consorte. No figura en la ficha, como se puede ver a

¹²⁵ DOC COL 0009 (1958). Dirección: Alberto Carles Blat.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/aires-tierra/2888954/>

continuación, el nombre de ninguno de los dos actores ni tampoco el o la responsable del guion narrativo por lo que desconocemos quiénes fueron.

El documental abre con la imagen de un avión llegando a la pista de aterrizaje de un aeropuerto y el posterior desembarque de los dos pasajeros. Desde este momento serán varios los enclaves –algunos rurales y otros urbanos– que los dos personajes irán visitando por Galicia. La locución se expresa en la sorprendente fórmula narrativa de primera persona del singular, estrategia de verificación que pretende además la proximidad y complicidad con los espectadores. Se trata de un recurso único y muy poco habitual en los materiales de NO-DO por lo que ha de tenerse muy en cuenta. Su uso es parte imprescindible del discurso y pretende establecer un vínculo directo con las personas que lo veían en el cine: posibles futuros turistas nacionales por lo que, posibles consumidores. La primera persona del singular produce el efecto de veracidad dando la sensación de que el protagonista de la película podría ser cualquiera de nosotros de turismo por Galicia pero el hecho de que sea la locución la que pone voz al actor principal (puesto que el resto de los actores y actrices no van a estar representados a través de la voz) evidencia un modelo cinematográfico dirigido y expositivo en el cual se puede ver con claridad el discurso del poder a la hora de establecer tecnologías para el consumo del producto turístico y de cómo en ese discurso se inserta la cultura y la percepción que se tiene de ella en su fórmula comercial.

| <u>AIRES DE MI TIERRA</u> | |
|---|---|
| Identificación | |
| Número PIC | CDEPN002054 |
| Año de producción | |
| Año de producción / Date of production | 1958 |
| Notas al año de producción / Notes about production | 19580000 |
| Títulos | |
| Título principal / Release Title | AIRES DE MI TIERRA |
| Título original / Original Title | AIRES DE MI TIERRA |
| Título de serie / Title of serie | DOCUMENTALES COLOR |
| Producción | |
| Notas a producción / Notes about Production | NODO; 1958 |
| Dirección | |
| Dirección / Directed by | CARLES BLAT, ALBERTO • CARLES BLAT, ALBERTO |
| Banda Original | |
| Notas a la versión / Notes about version | DOC COL 0009 |

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

| | |
|---|---|
| Duración original / Running time | 00:10:12 |
| Fotografía | |
| Director de fotografía / Photography | PALACIO ALDEA, ISMAEL |
| Notas a fotografía / Notes about Photography | 35MM, POS, COL, COMOPT, 291M, 10MIN 12SEG TV, LAB PROC RIERA |
| Sonido | |
| Sonido / Sound Designer | JUSTO RUIZ, JUAN • GARCIA TIJERAS, A |
| Varios | |
| Varios / Other crew | 19870316 • RAMIREZ ANGEL, A (MUSICA) • PAGAN, JOSE (MUSICA) |
| Intérpretes | |
| Locución / Spoken by | MARTINEZ NAVAS, JUAN |
| Postproducción. Montaje | |
| Montaje (técnico) / Film Editing by | PRIETO SIERRA, DANIEL QUITERIO |
| Género | |
| Género / Genre | GEOGRAFIA Y VIAJES • DOCUMENTAL |
| Tema | |
| Tema / Subject | TURISMO |
| Rodaje | |
| Lugares de rodaje / Locations | GALICIA |
| Notas a rodaje / Notes about Locations | PONTEVEDRA PROV • CORUÑA; A CAP • CORUÑA; A PROV |
| Sinopsis | |
| Contenido / Contents | TITULOS. AVION ATERRIZANDO Y PASAJEROS SALIENDO DE AVION (018). VG DE VIGO (029). CALLES DE VIGO CON COCHES, TROLEBUS, FUENTE Y GENTE EN LAS CALLES (037). VG DE VIGO (040). PUERTO PESQUERO CON BARCOS DE BAJURA. PREPARATIVOS PARA HACERSE A LA MAR (047). BARCO MERCANTE ANCLADO EN EL PUERTO. GRUAS (049). GRUAS Y VAGON DE TREN CARGANDO EN EL PUERTO (055). OBREROS TRABAJANDO EN EL PUERTO (058). GRUAS CARGANDO Y DESCARGANDO DIVERSAS MERCANCIAS (067). PLANOS DE ASTILLEROS (074). INTERIOR SALA DE MOTORES DE BARCO (084). DESEMBARCO DE PESCADO EN LA LONJA DE MADRUGADA (100). MONTE DE SANTA TECLA Y RIO MIÑO AL FONDO (104). BOSQUE GALLEGO (107). COSTAS DEL RIO MIÑO ENTRE LA GUARDIA Y CAMIÑAS (PORTUGAL). (128). TREN DE VAPOR PASANDO SOBRE PUENTE METALICO EN UN RIO (133). CARRETERA Y COCHE SEAT 1400 B. VG COMBARRO Y PLAYA (141). CALLE TIPICA DE PUEBLO Y MUJER CON SELLA (CANTARO GALLEGO), EN LA CABEZA (142). TURISTAS BAJAN DEL COCHE (146). BALCONES DE MADERA, CASA TIPICA GALLEGA, CON MAZORCAS DE MAIZ COLGADAS (147). MUJER CON CARGA EN LA CABEZA PASANDO POR CALLE DE PUEBLO Y DOS CRUCEIROS (149). CAMPO CON FLORES (153). ISLA DE LA TOJA, CAPILLA, GRAN HOTEL. TURISTAS LLEGANDO AL HOTEL (162). JARDINES Y EMBARCADERO DE LA TOJA. BARCO DE VELA SALIENDO DE EMBARCADERO (173). GALLEGAS CON TRAJES TIPICOS POR EL CAMPO (183). TURISTAS SENTADOS BAJO EUCALIPTUS (185). GALLEGOS POR EL CAMPO CON TRAJES TIPICOS REGIONALES (187). GALLEGOS Y GALLEGAS SE ENCUENTRAN EN EL CAMINO. GAITEIROS (192). BAILE DE LA MUÑEIRA (198). GAITEIROS (202). BAILE REGIONAL Y GAITEIROS TOCANDO (221). VG CALLES DE LA CORUÑA Y JARDINES DE MENDEZ NUÑEZ (228). CASA CON LAS TIPICAS CRISTALERAS (233). TURISTAS ABRAZANDO AL SANTO (265). TURISTAS SUBIENDO A TRANSATLANTICO (273). SIRENA DE BARCO Y CHIMENEA (275). RECOGIENDO ESCALERA BARCO Y SALIENDO DEL PUERTO (283). BARCO EN EL MAR Y VISTA CIUDAD DE VIGO DESDE EL MAR (291). FIN |
| Estrenos | |
| Estreno / Premiere | 19000000 |

11.1. Cuestiones relativas a lo musical

Los elementos musicales que hacen aparición en estos diez minutos son numerosos y vuelven en gran medida sobre cuestiones relativas al folclorismo a pesar de que en este caso, el uso del folclore no se ponga tanto al servicio de un retrato cultural *galaiquista* sino al servicio del retrato turístico de Galicia. En cualquier caso, los estereotipos asociados a Galicia y lo gallego van a estar nuevamente presentes en este material pero el uso que se hace de ellos ya no es un uso moralista, retratista y aldeanista sino que la utilización que se hace de la cultura y del folclore asociado a la misma está más vinculado a la modernidad, al ocio, al divertimento, y al paisajismo. Los cerdos y las vacas dan paso a los náuticos, la religión como estructura moral de Galicia da paso a la arquitectura eclesial como visita de interés turístico, la vida esforzada del campo y el mar da paso a la vida en las ciudades y la oferta que se da en ellas para el turista y la aldea se reconvierte en una especie de “campiña” de interés paisajístico y, por lo tanto, susceptible de consumo. Pero el folclore sigue siendo esa “nota colorista” de la cultura y su aparición está siempre fuera de contexto, de nuevo actuado en este caso; no se trata de una práctica musical contextualizada dentro de la propia cultura sino un elemento más en el proceso de folclorización de la cultura que convierte a Galicia en un espacio territorial y espacial adecuado en a promoción del turismo interior. En las próximas páginas se va a ir analizando, tal y como hemos hecho hasta ahora en los casos anteriores, cada uno de los factores para indagar sobre cuáles son los usos que de la música tradicional se hace.

Teniendo en cuenta que el argumento está guiado por un narrador que simula ser un gallego emigrado que se expresa en primera persona del singular, se hace un uso inevitable de la emoción, de la nostalgia de la patria, de la morriña de Galicia. No se trata de un retrato turístico que se hace desde el punto de vista o desde la óptica y experiencia de un turista sino que se trata del retrato turístico de un gallego emigrado que regresa a la patria por vacaciones y quiere mostrarle a su mujer ese rincón especial del mundo al que pertenece. La mirada por lo tanto está repleta de emoción, de nostalgia pero también de estereotipos. El uso de la música, especialmente el uso de la banda sonora, redundando en esa idea de la emoción nostálgica de la aquellos que pertenecen a la “vieja” Galicia y la orquestación está repleta de recursos musicales que apelan a la emoción, del mismo modo que ocurría en el

“Galicia y sus gentes” con la banda sonora de Lehmberg Ruiz. A pesar de que el *galaiquismo* que retrataba a Galicia, especialmente entre los finales años cuarenta y los años cincuenta, aparece menos primitivizado o menos aldeanizado, sigue estando presente de numerosos modos en el retrato que se hace de Galicia y lo gallego con fines turísticos. A pesar de que ya no se hace un retrato de Galicia tan reduccionista como aquel en el que se mostraba una pueblo primitivo, aldeano, antiguo, celta, etc. Igualmente se vende un destino turístico –Galicia– en el que la experiencia del turista va más allá de lo que come, de lo que ve, o de lo que oye para establecer relaciones con lo que siente, con lo que experimenta, con lo que descubre y con el vínculo emocional que se puede establecer con esa Galicia *galaiquista* desde ese punto de vista. Esa estrategia de la emoción, de la experiencia, del “siente Galicia” está presente en la más rigurosa actualidad a través de la promoción turística.

En cualquier caso, el uso de la música se da en la consecución de ese doble objetivo: por un lado mostrar a “Galicia” con ese rostro renovado de cara al turismo pero por otro seguir conservando esa “esencia” –*galaiquismo*– a través de los recuerdos nostálgicos de su protagonista; esa “esencia” tan especial que es suya y que, presentada constantemente a través de la emoción va a constituir uno más de los recursos turísticos dentro del abanico comercial del turismo en España.

- **La banda sonora: entre la banda orquestal y las piezas tradicionales**

La parte musical del presente documental viene firmada por dos nombres: Antonio Ramírez-Ángel y José Pagán. El primero, madrileño de origen (Madrid, 1917- Madrid, 1986) y el segundo murciano (Fortuna, 1916-Torre Vieja, 2009) fueron ambos compositores vinculados al mundo de la composición cinematográfica y ambos colaboradores habituales de Radio Nacional de España, institución en la que Ramírez-Ángel llegó incluso a ocupar puestos directivos.

La música que forma parte de la banda sonora, al igual que en el caso del “Galicia y sus gentes” se divide en dos géneros. Por un lado la banda sonora en sí misma; música orquestal con base popular y, por otra parte, piezas de repertorio popular interpretadas por agrupación tradicional cuya función principal sigue siendo acompañar a las imágenes que hacen

referencia explícita al folclore, ya sea como elemento susceptible de consumo turístico o como tradición inventada en el marco de la cultura. De los dos géneros, al igual que en el “Galicia y sus gentes” la parte orquestal es la que ocupa la práctica totalidad del documental y, del mismo modo, su desarrollo musical parte de la orquestación y arreglo del repertorio popular gallego para orquesta sinfónica y, de nuevo, la melodía principal generalmente interpretada por la gaita o la voz, se asigna a las cuerdas y vientos madera. En este caso la diferencia con el “Galicia y sus gentes” es que va a ser un solo material temático musical el que vaya desarrollando toda la música de la banda sonora a través de variaciones, modulaciones, puentes melódicos, desarrollos armónicos y tímbricos, etc.

Por otra parte, el uso que se hace del repertorio propiamente popular se presenta en diversas ocasiones. Tanto la apertura del documental como su cierre se retratan con ejemplos vocales. En ambos casos se oye un coro cantando un *alalá*. Las imágenes a las que va acompañando muestran un plano aéreo de la ciudad de Vigo desde la ventanilla del avión. Inmediatamente, y aun sonando la pieza, se verá un pequeño avión aterrizando sobre una pista de aeropuerto. Una vez se vea bajar del avión a varias parejas, dará comienzo la música orquestal. En segundo lugar, las imágenes que acompañarán a la pieza de cierre, y con ellas al final del documental, guardan estrecha relación con las de apertura ya que mientras aquellas que abren el documental mostraban la llegada en avión, las finales van a mostrar el barco en el que supuestamente los protagonistas regresaran al país en el que viven, el destino en la emigración. La pieza escogida para este final va a estar de nuevo vinculada a la figura de Rosalía de Castro puesto que vuelve a ser un *Airiños, airiños, aires*. Un uso, el de este caso, más coherente que nunca teniendo en cuenta que el título mismo del documental es “Aires de mi tierra”; básicamente la traducción al castellano del segundo verso de la primera estrofa del poema original: *Airiños da miña terra*. Ningún uso más claro que el del propio título en el este “Documental” a color en donde el objetivo turístico se mezcla con el uso de la emoción melancólica de un emigrado retornando a la “patria chica” haciendo así un uso político de la emoción, nada nuevo en el NO-DO por otra parte. La primera parte de la locución deja más claro todavía cuál va a ser el desarrollo temático del documental. Ese doble “ser” entre la guía turística y el discurso del *galaiquismo*, en primera persona del singular en este caso:

“Cuando la ausencia se alarga a través de los años, cada vez se siente con mayor fuerza el deseo de volver a España y visitar la patria chica. Todo un mundo vivido en el sueño del

pasado reaparece instantáneamente. La impaciencia por enseñarle a mi mujer todo aquello hizo que nos lanzásemos enseguida a la calle, en busca ¿quién sabe de qué?; de cualquier lugar. Salimos a las afueras y desde allí contemplamos la ciudad”.

Queda hacer referencia a aquellos ejemplos relativos a la música popular que se sitúan en el núcleo del documental y que tienen presencia acompañando a imágenes que hacen referencia específica al hecho folclórico en sí. NO-DO utiliza los dos ejemplos restantes que faltan para “ilustrar” a nivel musical la parte en la que el documental pretende mostrar el producto folclórico musical gallego propiamente dicho. Por lo que una de las dos irá acompañando al baile y la otra funcionará como introducción al escenario folclórico, escenario supuestamente improvisado y que está claramente actuado.

De estos dos ejemplos musicales uno es vocal y el otro es instrumental. El contexto en el que tiene lugar la música es en la parte del documental en la que se retrata el hecho folclórico musical gallego en sí mismo. Para ello, los dos protagonistas de la cinta se presentan en un enclave natural, con vistas al mar, en algún punto de las Rías Baixas. En ese momento, pretendiendo dar la sensación de naturalidad improvisada se genera la “estampa” galaica: aparecen ante la cámara, salidos de la nada y es de suponer que en ese mismo espacio natural de los protagonistas de la cinta¹²⁶, primeros las “mozas” subiendo una colina y después los “mozos” bajando la colina de enfrente, vestidos todos ellos con el traje regional, para encontrarse en el medio y allí bailar ante la cámara. Se trata de una escena actuada sin lugar a dudas y previamente ensayada en la que NO-DO habría contado con la colaboración de una agrupación folclórica. La cuestión es que el discurso da a entender que esa estampa *galaiquista* podría darse de manera natural en cualquier pinar o eucaliptal de Galicia, cosa impensable por supuesto que muestra los niveles de invención a la hora de retratar la cultura y la supuesta cotidianidad de la vida “galaica”. Si el lector o lectora consultan la sinopsis de la ficha técnica de Filmoteca Española expuesta en las páginas anteriores podrá ver el argumento relativo a esas imágenes¹²⁷:

¹²⁶ Es de suponer porque en ningún momento llegan a verse en el mismo plano de cámara así que puede que se tratase de otro enclave o, lo que es más probable, de otro día de rodaje. Los protagonistas habrían sido grabados en una ocasión y la agrupación folclórica en otro diferente.

¹²⁷ Minutaje: 00:06:19 a 00:08:06

Gallegas con trajes típicos por el campo. Turistas bajo eucaliptus. Gallegos por el campo con trajes típicos regionales. Gallegos y Gallegas se encuentran en el camino. Gaiteiros. Baile de la Muñeira. Gaiteros. Baile regional y gaiteiros tocando.

A través de la lectura de la sinopsis se puede descubrir cómo el discurso se basa en “tipos” fijados, tópicos que ya formaban parte del discurso *galaiquista*, además de comprobar que, efectivamente el documental es un itinerario turístico evidente. Pero no solo se muestran espacios, paisajes, arte o monumentos, sino también experiencias, recuerdos y emociones, guiados de la voz de la locución.

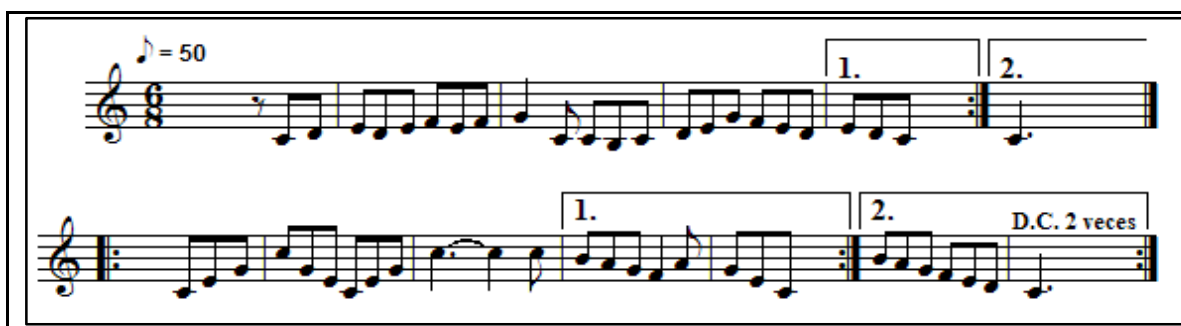
Volviendo al hecho musical folclórico en sí hay que decir que esas escenas que agrupan el hecho folclórico, como veníamos diciendo, se retratan en dos ítems musicales. El primero de ellos, antes de la ejecución del baile, tiene lugar mientras se ve a los tipos de “las gallegas” y “los gallegos” yendo los unos hacia los otros para reunirse en ese pretendido baile improvisado y se trata de una *pandeirada* o *canto de pandeiro*. Se trata de una pieza vocal, cantada por un coro, y se ejecución alterna un coro femenino con otro mixto. Toda la pieza se desarrolla al unísono y consta de una introducción de percusión –*pandeireta*– que marca la subdivisión rítmica del compás de 6/8 propia de la *muñeira nova* en su forma más habitual para el toque de *pandeireta*. La melodía que se interpreta se corresponde con la siguiente partitura.



Como se puede apreciar a través de la partitura, se trata de una pieza cantada en Re menor, y el único acompañamiento con el que consta es la percusión. Al final de esta *pandeirada* sonará un fuerte “*aturuxo*” con el que dará comienzo la pieza instrumental. Este “*aturuxo*” se puede resumir como un grito agudo y prolongado característico de la tradición musical popular de Galicia pero sobre utilizado en fórmulas folcloristas, emitido por algún o alguna participante en el transcurso de una pieza musical. Es muy habitual en los “*seráns*”, romerías, *foliadas* y su frecuencia e intensidad suele aumentar como indicador del espíritu festivo de los presentes. Su uso podía ser habitual también en las labores del campo a medida que se acompañaban los mismos con melodías cantadas¹²⁸.

El segundo de los ítems que protagonizan este espacio musical –aquel que acompaña al baile– es también propio del repertorio popular y se trata de un ejemplo instrumental. Auditivamente se distinguen varios instrumentos: una gaita, un bombo, un tamboril, una *pandeireta*, *cunchas*, y parece escucharse, además, bastante apagado por los demás instrumentos, un triángulo.

La pieza se corresponde con la siguiente escritura:



¹²⁸ Definición del Diccionario de la Real Academia Galega: **aturuxo** *s.m.* Berro agudo, forte e prolongado que se emite en sinal de alegría, nas festas e foliadas ou mentres se realizan algúns labores agrícolas. *O son da gaita e os aturuxos dos mozos, velaí a festa.* SIN. **agrúo, aturulo, grixido, ufido.**

Consultado en: <http://academia.gal/diccionario#searchNoun.do?nounTitle=aturuxo> [Fecha de consulta 17/06/2016]

La estructura formal que consta en el montaje de NO-DO se resume en el siguiente cuadro:



Por último, solo queda decir que ninguno de los dos casos, a pesar de que vayan acompañados de imágenes explícitamente folclóricas, guarda coherencia con lo que se hubiera interpretado musicalmente *in situ*. En el primero de los casos, el *canto de pandeiro* es evidente puesto que no llega a interpretarse ni tan siquiera en las imágenes así que se habría tratado de alguna grabación de NO-DO que habría usado para el montaje de esas imágenes. En el caso del segundo, aquel con el que se ejecuta el baile, y a pesar de que tanto lo que se observa en el baile como lo que se oye en la música responde a los patrones rítmicos de la *muiñeira* no parece tampoco posible que se tratase de un ejemplo musical grabado en el terreno de rodaje puesto que la agrupación musical que se oye no es la misma que la que se ve y lo que los *gaiteiros* tocan en el *punteiro* de la gaita no coincide con la ejecución melódica de la pieza con la que se realizó el montaje.

- **El baile**

El baile protagonista, como no podía ser de otro modo teniendo en cuenta la trayectoria de NO-DO y su uso y abuso del baile, va a ser *muiñeira (nova)*. Como apuntábamos antes, las imágenes pretenden dar la sensación de que se trata de un escenario improvisado, coincidencia, la de los turistas y la agrupación folclórica, fruto de la casualidad que no resulta en absoluto veraz habida cuenta de que las mujeres están separadas de los hombres y de una forma claramente artificial se encuentran para ejecutar el baile. No cabe duda alguna de que se trató de una situación actuada y el que se trate de una coreografía claramente ensayada para tal ocasión se pone de manifiesto en la propia ejecución del baile puesto que se trata de una *muiñeira* con “*puntos*” y “*voltas*” claramente diferenciadas, con una estructura fija y claramente definida. Tanto es así de actuada que el

cierre de la ejecución del baile va a evidenciar que se trata de un baile para la cámara ya que de estar bailando en filas enfrentadas se pasa a una posición en arco –semicircular– claramente orientada a la cámara, agarrados por las manos, alternando los cuerpos masculinos con los femeninos. Al cierre se hará con una genuflexión colectiva que de nuevo pone de manifiesto que este cierre está ejecutado por “actores” de (o para) NO-DO y que bailan la *muiñeira* como si, efectivamente, hubiera un público ante ellos y ellas al que hubiera que saludar.



Los participantes de este baile son seis, tres mujeres y tres hombres, todos vestidos con un traje regional homogéneo entre los géneros. Las figuras que se pueden apreciar en la coreografía son dos “*voltas*” y dos “*puntos*” pero vuelve a pasar lo mismo que en otras ocasiones: no se puede reconstruir la danza completa porque el montaje no nos la muestra como tal en plano abierto. De todos modos, lo que sí podemos decir es que, por ejemplo la “*volta*” consta de dos partes: una primera en la que, haciendo el picado básico de *muiñeira*, se hace un círculo en sentido contrario a las agujas del reloj y una vez concluida “*a volta*”, los bailarines, haciendo una media vuelta sobre sí mismos, vuelven a hacer el círculo, con el mismo paso, en dirección contraria. Los “*puntos*” que se pueden apreciar con nitidez son dos pero sin duda serían más los que se desarrollaran en el baile.



Volta



Filas enfrentadas para "o punto"

▪ El uso de los trajes

Los trajes vuelven a estar indisolublemente unidos al baile y a los elementos musical-folclóricos. Como se ha visto a través de todos los materiales, el traje es uno de los elementos que identifican a Galicia y su música en NO-DO y, teniendo en cuenta que en este caso se trata de hacer un recorrido turístico el traje se presenta como un elemento colorista más de ya una de por sí “colorista” “región”. Lejos de tratarse de algo nuevo en su retrato folclorista de la cultura y de la música lo que sí resulta novedosa es su uso como producto cultural de consumo turístico.

Parece claro que se habría tratado de una agrupación folclórica concreta puesto que no solo son las seis personas responsables del baile las que aparecen representadas en el hecho folclórico del documental sino muchas más que dan cuenta de que se habrían desplazado todos y todas para tal cita con NO-DO. De las aproximadas veinte personas que se llegan a ver en los planos todos ellos y todas ellas van vestidos con el traje folclórico. En este caso, las características del traje femenino y del masculino van a ser prácticamente las mismas que hemos visto a lo largo de los demás materiales: trajes homogéneos entre sí y bastante simplificados pero con los elementos básicos para ser reconocibles como diferenciales de “lo gallego”. El traje femenino está constituido por zapatos, medias, enagua, falda roja con cintas negras con un largo corto – hasta la pantorrilla– que evidencia la evolución del traje femenino, mandil, camisa, dengue, pañuelo y alguna joya. El traje masculino consta de zapato, polainas, calzón, pantalón, fajín rojo o verde según el bailarín, camisa y chaleco rojo o verde.



- **La agrupación instrumental**

Para terminar solo unos últimos apuntes al respecto de la agrupación instrumental que se presenta en las imágenes. Se trata de una agrupación instrumental más numerosa y variada de lo habitual en NO-DO puesto que hay instrumentos que son la primera vez que hacen aparición en NO-DO.

La agrupación instrumental consta de los siguientes participantes: dos gaitas, un bombo, un tamboril, una *pandeireta* (tocada por un hombre), tres músicos con “*cunchas*” y un triángulo. Este último instrumento, de uso muy habitual en la música popular gallega, aparece en NO-DO en muy contadas ocasiones. También es interesante resaltar el que varios de los músicos que tienen presencia en esta agrupación son niños: uno de los *gaiteiros* y dos de los que tocan las “*cunchas*” pero sin embargo, ninguna mujer intérprete. El lugar de la mujer en el folclore de NO-DO es el baile o el canto, nunca la ejecución instrumental.

11.2. La locución

La locución de este documental va a diferir de todas las que ya hemos visto. Se trata de un caso especial porque el locutor ya no se va a presentar como un narrador externo de la noticia o del documental sino que su narración se desarrolla en primera persona del singular. Es decir, el locutor pone su voz al protagonista de las imágenes, al supuesto emigrante que, desde Galicia, visita la “patria chica” con su mujer. Esta fórmula de locución tiene que ver con una estrategia que pretende veracidad y cercanía con el espectador a través de una historia que, de por sí, es ficticia. Pero el que una voz cuente en primera persona del singular una historia, cualquiera que sea, produce una innegable sensación de veracidad en el discurso ya que se muestra como parte de una realidad experiencial; como si se tratase de algo vivido directamente por el actor, pero en palabras del locutor, Juan Martínez Navas en este caso.

Esta locución, como en el caso del “Galicia y sus gentes”, va a ser paralela y coherente con los diferentes lugares de Galicia que se dan en la exposición de las imágenes. Así, a través de la voz del narrador, vamos descubriendo una Galicia que hasta este momento no había sido tratada en el NO-DO: la turística. La presencia de lo urbano cobra presencia y relevancia y la retórica de la locución se define con mayor claridad y sencillez y en la fórmula pronominal de la que se ha hablado. Por otra parte, los espacios considerados “rurales” hasta entonces ya no lo son tanto y si lo son no se retratan en la imagen. A lo largo de los diez minutos no va aparecer un solo animal ni una sola persona ejecutando las labores esforzadas y humildes de “los gallegos y gallegas” que se ponían en valor en el “Galicia y sus gentes”. Los enclaves mostrados, urbanos o no, van a ser tratados sin valoraciones morales y/o religiosas y aquellos estereotipos que hacían referencia al aldeanismo, esencialismo, primitivismo y catolicismo se evitan para dar paso a otros estereotipos que resulten más útiles en el programa turístico como aquellos que tiene que ver con la abundancia gastronómica, la belleza y el folclore.

Por otro lado, el discurso de la locución se desarrolla a partir de afectos. La *morriña* desde la cual se expresa constantemente la locución pone de manifiesto un recurso que apela a lo emocional y se vincula a cuestiones de carácter político. El hecho de que el personaje establezca una comparativa explícita en su discurso entre el Vigo que el

recordaba y el Vigo que ve en tiempo presente pone de manifiesto la intención subliminal de NO-DO a la hora de hacer propaganda política aprovechando el desarrollo industrial –y por lo tanto económico– que se estaba produciendo en España en aquellos años finales de la década de los cincuenta.

Además, la voz se presenta cálida, tranquila y cercana, alejándose de la grandilocuencia y solemnidad institucional propias del discurso de los noticiarios, más habituales en voces tan conocidas como la de Matías Prats u otros locutores masculinos excesivamente reconocibles por el espectador como para ser utilizados en un caso como este. El hecho de que sea una voz más anónima facilita notablemente el anonimato del propio personaje, que podría ser cualquiera venido de la emigración después de tantos años y sin duda es un recurso que fue ejecutado de forma consciente. El trato amable y cariñoso del locutor hacia Galicia así como la curiosidad que manifiesta por ella y que aquí se convierte en interés turístico, convierte a la locución en una de las más efectivas dentro del material NO-DO que forma parte de esta investigación. “*La impaciencia de enseñarle todo aquello a mi mujer*” manifiesta un interés por Galicia que tiene que ver con la memoria y la emoción y es un recurso nuevo puesto que parte de la experiencia personal y propicia un vínculo entre la y el espectador y el personaje de la película. Galicia se muestra a través de sus ojos hermosa, divertida, desarrollada, deseada y añorada, categorías que pretenden motivar el interés hacia ella.

La constante evocación al pasado infantil del protagonista está siempre revestida de un carácter melancólico a la vez que amable, desprendido de los recuerdos de una vida alegre y sencilla propia de la niñez pero a su vez esconde viejos elementos y pervivencias ya que el tratamiento que se sigue haciendo de “Galicia” y “lo gallego” parte de la dominación de lo español sobre lo demás. Galicia sigue siendo una de las “patria chica” de una España “Una, Grande y Libre”. El nacionalismo español aparece retratado de una forma diferente, revestida de la emoción por el regreso pero el carácter secundario que, ante España, adquieren los territorios periféricos, en este caso Galicia, sigue siendo una evidencia.

Otra de las pervivencias se deja ver a través del discurso del “agradecimiento” a la Patria grande, y por tanto a su régimen, siempre preocupado por el desarrollo tecnológico e industrial de una “región” hasta entonces atrasada y pobre según el propio testimonio de

NO-DO. Este tipo de mensajes implícitos –o no– son constantes en el material NO-DO a lo largo de sus cuarenta años de existencia. La inmutabilidad y la propaganda fue propia a su “ser” cinematográfico y por lo tanto está presente en toda la muestra. Uno de los primeros casos en los que veíamos como este ejercicio de poder se desarrollaba a través del discurso del reconocimiento/legitimación del franquismo por el interés que mostraba por el bienestar de “todos los españoles” se ponía de manifiesto a aquel Noticiario 18 del año 1943 en el que Franco inauguraba el Puente del Pedrido en Betanzos “salvando las comunicaciones” de la comarca. En el caso de este documental, tales mensajes quizá no se muestren de un modo tan explícito como en los primeros años ya que entre el año 1943 y el 1960 se pusieron en marcha muchas tecnologías que fueron modificando el discurso con el único objetivo de adaptarse lo mínimo a los tiempo contemporáneos para así perdurar en el poder a lo largo del tiempo. Pero a pesar de ello, las loas al régimen seguían siendo una característica del lenguaje de NO-DO, a pesar de que las fórmulas para hacerlo fueran mutando con el paso del tiempo, como pone de manifiesto una frase como la siguiente:

*“Y en el puerto, el intenso movimiento, cada día mayor, gracias al desarrollo comercial que convierte a Vigo en una de las capitales de mayor importancia”*¹²⁹

Así mismo, y como adelantábamos, los significados que se atribuyen a los espacios “paisajísticos” no urbanos, ya no se presentan como rurales tampoco y por lo tanto difieren totalmente de aquellos mostrados en años anteriores. En este caso Galicia se reviste de belleza y amabilidad, dejando atrás aquellas imágenes que estereotipaban profundamente a “los aldeanos” y presentaban a Galicia y “sus gentes” como si de una “tribu” se tratase.

*“Otro día lo dedicamos a ese maravilloso paisaje de mi tierra que es envidia de todos y martirio en nuestros recuerdos. ¿A dónde podríamos ir?. Al monte de Santa Tecla para contemplar desde allí el Miño caudaloso entregándose al mar, entre La Guardia y Camiña, en el borde de Portugal”*¹³⁰

De este párrafo, por ejemplo, es interesante el concepto de “mi tierra” puesto que se trata de un uso ambiguo. Ese concepto de “tierra” se mueve difusamente entre el significado de “tierra” como “terruño”, con un sentido de la pertenencia sin implicaciones políticas o ese otro concepto de “Tierra” en su sentido más patriótico y nacionalista.

¹²⁹ Corte 00:01:19

¹³⁰ Corte 00:03:56

Cuando no aparece especificado el caso concreto que se menciona, como es este caso, se reviste de una estudiada ambigüedad en el que tiene cabida esa *morriña* gallega por la tierra pero también la exaltación implícita de la “Patria” única; España.

En conclusión, la locución proyecta una serie de significados asociados a Galicia que no se habían visto hasta ahora. Aquel tratamiento tímido que se hacía de las ciudades en el “Galicia y sus gentes” se establece de forma definitiva en el “Aires de mi tierra” y ya no abandonará al discurso de “lo gallego”. De Galicia, a partir de los años sesenta se mostrará una imagen diferente a la anterior, basada de igual forma en estereotipos culturales de gran implicación simbólico que ya estaban establecidos con anterioridad, pero que se presentan bajo fórmulas más modernas y menos molestas puesto que pretenden avivar el interés por la visita y el desarrollo turístico en cada uno de los espacios que se brindaran a ello.

Las declaraciones de Fraga evocaban aquella retórica de “la revolución desde arriba” de principios de siglo, reflejando la convicción de que los proyectos reformistas abanderados por el Estado, si se habían diseñado bien, podían penetrar en la vida local y alterar unas mentalidades bien arraigadas. (Pack, 2009: 171)

11.3. Los aires cambian

“Aires de mi tierra”, documental del año 1958 supone un cambio claro en las estrategias de NO-DO a la hora de retratar ante la cámara aspectos culturales, en este caso concreto, relativos a Galicia. La pervivencia de otro tipo de materiales en NO-DO va a ser una constante hasta el final de la vida de Franco; por ejemplo, aquellos relativos a la figura del Generalísimo (inauguraciones, vacaciones, visitas oficiales, discursos), aquellos relativos a actos institucionales y propagandísticos del régimen, como por ejemplo las Demostraciones Sindicales, o aquellos en los que las instituciones de la dictadura seguían mostrándose intactas e imprescindibles ante todos y todas las españolas como era el caso, por ejemplo, de la Sección Femenina y sus labores. Del mismo modo, también pervivió en NO-DO aquel constante interés en mostrar curiosidades intrascendentes, partidos de fútbol, corridas de toros o desfiles de moda que aleccionaban sobre los gustos del buen vestir a las mujeres. Pero no solo hubo pervivencias en NO-DO, del mismo modo que no solo hubo pervivencias en el régimen. Los tiempos obligaban a cambiar y la ocasión de abrirse al

mundo se presentaba al final de la década de los cincuenta. Las posibilidades que se le abrían a España gracias al turismo se hacían evidentes cada año a la luz del incremento de turistas extranjeros por año pero del mismo modo ponía de manifiesto que era tiempo de modificar otros discursos para lograr el éxito deseado. Los albornoces en las playas habrían de dejar paso paulatino a los biquinis, los pequeños pueblos de mar, retratados en los años cuarenta y primera mitad de los cincuenta de un modo arcádico y utópico se convertían en lugares interesantes de explotación turística y se empezaba a construir apresuradamente para alojar turistas en las líneas de playa, la red de carreteras se desarrollaba, permitiendo a los y las españolas viajar de un punto a otro de la geografía nacional para irse de vacaciones, se empezaba a hablar del ocio y del divertimento en lugar de la moral y la creencia religiosa. De esta consciencia de cambio fue plenamente consciente un joven Manuel Fraga Iribarne quien en el año 1962, desde su ministerio, cambió para siempre el turismo en España.

Pero el gran de gran trascendencia para que el desarrollo tan extraordinario de los años sesenta se produjera, se dio entre los años 1957 y 1962.

“El gran salto llegó entre los años 1957 y 1962, cuando el turismo extranjero no solo se expandió con más rapidez en términos económicos y cuantitativos, sino que también empezó a dejar huella en la conciencia nacional. Esta época coincidió con una fase de liberalización del año 1956, y por las presiones –especialmente a partir de 1958– para establecer lazos más estrechos con el Mercado Común Europeo. El régimen de Franco no dudó en explotar la economía del turismo para financiar la década de 1950, los ingresos turísticos ya se habían convertido en el respaldo más valioso del país para financiar reformas súbitas y drásticas. Junto a otros factores como la mejora de las relaciones con Estados Unidos o el ingreso en las Naciones Unidas, en el año 1950, los ingresos que venían del turismo contribuyeron a suavizar la preocupación cardinal del régimen por su propia supervivencia, y abrieron el camino para otras aventuras políticas” (Pack, 2009:147)

Este “gran salto” se observa con gran claridad en el lenguaje cinematográfico de NO-DO y en su reflejo de las políticas del régimen. Del “Galicia y sus gentes” al “Aires de mi tierra” tan solo transcurrían siete años y la forma en la que Galicia aparece retratada en ambos documentales es sustancialmente diferente. En el primero, del año 1951, se hacía un retrato en blanco y negro de una Galicia calificada como aldeana, primitiva, esencial, típica,

mística, “*ejemplo y prez de la España inmortal*”¹³¹. El “Aires de mi tierra”, del año 1958, se presentaba en color, con un discurso en primera persona, y, a pesar de que algunos estereotipos se volvían a dar cita –femineidad asociada a Galicia en términos de dominación, humildad, sencillez, alegría, abundante, sentimental– su retrato era moderno, más urbano, con oferta hotelera –de lujo incluso–, artística, ociosa, entretenida. A partir del “Aires de mi tierra”, la imagen de Galicia y el uso que se hace de ella, más allá de que siga estando retratada a través de estereotipos, va a ponerse al servicio del desarrollo económico en el marco de una economía de mercado global, dirigida, en este caso y a través de NO-DO, al consumidor y consumidora de interior. La cultura y los elementos de los cuales la misma está constituida, va quedando fijada en productos de consumo, de fácil reconocimiento que a su vez van alimentando viejos estereotipos, creando otros nuevos y estableciendo las nuevas estrategias y tecnologías que a partir de los años sesenta va a establecer el poder en relación a la promoción turística, y que llegan hasta nuestros días.

En el “Aires de mi tierra” se puede rastrear la dualidad del discurso cultural del franquismo a través de NO-DO. El discurso esterotipado propio de los finales cuarenta y de los cincuenta se va abandonando progresivamente para dar paso al discurso aperturista de los años sesenta. El “Aires de mi tierra” se encuentra, cronológicamente, entre dos etapas claramente diferenciales y, ese diálogo entre el pasado y el futuro se puede percibir en su discurso. Su estética, su locución, su mensaje, son un prólogo de futuro y del camino a seguir. En este sentido, el mensaje implícito que subyace a este nuevo uso de Galicia y “lo gallego” está claramente orientado a la explotación económica, convirtiendo a Galicia – como a cualquier otro territorio– en una especie de “colonia turística” para sus visitantes abandonando el retrato que se hacía de “el gallego y la gallega” como “el buen salvaje” a otra diferente, pero reduccionista y estereotipante de igual modo.

El significado simbólico que se va a asignar a cada uno de los espacios urbanos que aparecen es similar al que se hacía en el “Galicia y sus gentes”: el Vigo industrial, presentado como motor económico y de desarrollo; “La Coruña”, presentada como ciudad modernista, amable, hermosa y burguesa; y Santiago de Compostela sigue siendo centro espiritual de la Galicia cristiana. Precisamente sobre Santiago de Compostela pervive una

¹³¹ Última frase de la locución del “Galicia y sus gentes”.

de las asociaciones simbólicas que nunca se transformó con el paso de las décadas, aquella que la definía como ciudad apostólica, centro de peregrinación y de oración, espacio turístico reservado a lo religioso, simbolismo que con el tiempo quedaría fijado bajo la marca del *Camino de Santiago*, estructura turística que el mismo Fraga puso en marcha en su ministerio. Hoy parece difícil de creer que dicha ruta de peregrinaje hubiese estado en algún momento en el olvido pero así fue desde el siglo XV hasta que Fraga retomó sus posibilidades de explotación. El renacer del éxito de la ruta estuvo muy relacionado con el proyecto de Paradores puesto que a lo largo del camino francés, desde Roncesvalles, se empezaron a abrir Paradores. No solo, obviamente, con el objetivo de incrementar las visitas a Santiago sino también con la intención de desarrollar turísticamente todos aquellos enclaves que estuvieran a lo largo de la ruta. El *Camino de Santiago* se presentaba como una ocasión única de explotar zonas que los peregrinos estuviesen obligados a visitar, aunque solo fuese por el mero hecho de pasar por ellas necesitando alojamiento. Las posibilidades de explotación de toda la cornisa norte de España no pasaron desapercibidas para Fraga quien puso en marcha el desarrollo de Paradores en la zona (y en Santiago). (Pack, 20009: 237-240)

La única visita turística de los dos protagonistas del “Aires de mi tierra” a la ciudad compostelana es precisamente a la catedral y a la figura del apóstol de su altar mayor. Santiago no destaca jamás, en los materiales de NO-DO, por su universidad, por su vida intelectual o por su activa vida social y política, sino por su eternidad, por su espiritualidad y como mucho, por sus recursos artísticos.

Los elementos musicales, a pesar de presentarse folclorizados y bajo la fórmula actuada de una agrupación folclórica, como ocurría en los casos anteriores, ya no se presentan al servicio de lo político ni al servicio de la estampa inamovible de lo antiguo, sino como un espectáculo improvisado para la promoción del turismo. El saludo al público a modo de genuflexión con el que concluye el espectáculo folclórico del documental no solo evidencia que se trata de una escena actuada sino que parece presentar con claridad una invitación: una especie de ¡Venga a Galicia” no explícito que entroncaría con el eslogan “Conozca usted España” de los años sesenta. Por otra parte, el hecho de que sea un emigrante el que retorna por vacaciones esconde un discurso que con otros dos mensajes: el mensaje del desarrollo –¡Emigrante, vuelve a Galicia!– e incluso el político –¡Exiliado!, Vuelve a Galicia!. El hecho de que el documental gire en torno a la visita de un emigrante no puede

haber sido una elección casual y está relacionado con esas dos cuestiones. La primera el desarrollo económico de Galicia y, la segunda, un cierto aperturismo político de cara al exiliado, también al albor de la campaña “XXV Años de Paz”. De la que guarda relación con el desarrollo económico, Galicia, históricamente pobre y emigrante, se muestra ante los ojos del emigrante a través del bravo desarrollo que ha tenido Galicia en los últimos años por lo que esa posible lectura sería simplemente propaganda. De la segunda, aquella que podría tener una lectura política en el marco del aperturismo, también. En cualquier caso, y a pesar de que la “categoría” del protagonista sea ambigua –aquella que se mueve entre el emigrante y el exiliado– España, a través en este caso concreto de Galicia, se muestra simbólicamente distinta: moderna, abierta, urbana y desarrollada silenciando el hecho de que las oleadas migratorias de Galicia no cesaran a lo largo de los años del franquismo.

Como conclusión decir que este material documental debe ser interpretado como un ejemplo significativo de las necesidades del régimen por el cambio. Hasta este momento Galicia había sido proyectada como una cultura congelada en el tiempo caracterizada por su servicio al proyecto moral franquista. La Galicia católica, esencial, aldeana, primitiva y patriarcal dejaba paso a otra que no negaba la anterior, pero aquellos adjetivos calificativos que constituían la mirada *galaiquista* eran omitidos o desestimados en favor de otros que se priorizaban sobre los anteriores como “divertida”, “acuática”, “festiva” o “moderna”.

Con el final de los cincuenta la España franquista pretendía dejar atrás muchos años de política autárquica para dar paso al aperturismo y al desarrollo ejecutado por los tecnócratas. Así, el turismo se convirtió en un pilar fundamental del desarrollo económico (a falta de otros mercados en los que España todavía no podía competir) y al saberlo obligaba a flexibilizar aquellas normas estrictas de comportamiento moral. Cualquier territorio del estado español se convirtió en posible destino de viaje de muchos y muchas, tanto extranjeras como nacionales y a pesar de que el tópico folclórico de “lo Español” se asignó al Levante y sur de España en su promoción internacional, el resto de pueblos, culturas y tradiciones se construyeron, significaron y fijaron con el objetivo de atraer a otro cierto tipo de turistas.

Enseñar una Galicia de vacas, bueyes, pollos y “gallegas y gallegos” por las aldeas no podía interesar a un turismo nacional moderno, y menos aún a uno internacional, por muy exóticos que fuesen los gustos de cada uno. Así, la imagen de Galicia se volvía urbana, moderna, lúdica y con una nueva estética. Planos de Vigo con sus fachadas, su tranvía, su puerto y el club náutico, Coruña y sus parques y jardines, Santiago y su catedral, convertían a Galicia en un posible destino de turismo de clases medias e incluso altas. Se pasa casi de repente a ver una Galicia eminentemente rural a otra principalmente urbana y refinada. Ambos universos, el urbano y el rural, seguían estando reducidos y los retratos que se hacían de ellos no eran reflejo de la vida cotidiana de los gallegos y gallegas sino que eran estampas o postales. Y, por otra parte, se mostraban fórmulas cerradas y no conectadas entre sí entre la ciudad y el campo, y ni en el año 1951 todo era agrario ni en el año 1958 todo urbano y moderno. Ambos retratos eran una estampa simplista y reducida de la realidad que se vivía. Presentar una sociedad con este tipo de estructura fijadas evidenciaba solo cuáles eran las necesidades del régimen y no solo era irreal sino folclórica y pintoresquista y solo perjudicaba a aquellos que venían definidos bajo esos estereotipos, precio que hoy en día se sigue pagando.

El hecho musical pasó a ser un “producto folclórico” convertido en un bien de consumo turístico. El poder desde este lugar se muestra dispuesto a definir, redefinir, producir, mantener, utilizar y vender las diferentes consideraciones culturales que se tienen, aun hoy, de diferentes lugares de nuestro territorio. En este sentido es difícil de creer que Andalucía fuera tan folclórica y flamenca como NO-DO mostraba así como que Galicia fuese tan aldeana y primitiva como el mismo organismo hacía ver a todo un país.

CAPÍTULO 12. PARADORES DE TURISMO.

IMAG N 1152 (1967)¹³²

El proyecto de la Red de Paradores Nacionales es uno de los proyectos arquitectónicos más importantes que se desarrolló en España con fines turísticos. Al frente del Ministerio de Turismo e Información en primer lugar estuvo Gabriel Arias Salgado, quien mantuvo el cargo desde julio de 1951 hasta julio de 1962, año en el que fue sucedido por Manuel Fraga Iribarne quien mantuvo el ministerio hasta el año 1969. Bajo el ministerio de Fraga se dio un impulso extraordinario a un proyecto que, a pesar de lo que popularmente se piensa, no es franquista sino muy anterior. Podríamos resumir el proyecto de Paradores diciendo que el objetivo principal del mismo ha sido doble. Por un lado, la nueva creación de recursos hoteleros en parajes naturales de especial interés y, por otro lado, el uso, a través del acondicionamiento y/o restauración arquitectónica de diversos solares de interés histórico y/o artístico para el desarrollo del hospedaje turístico. Y esta idea original en realidad es muy anterior al franquismo puesto que las primeras rehabilitaciones arquitectónicas partieron de la iniciativa del marqués Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer quien ostentó el cargo de Comisario Regio, comisaría creada por Real Decreto del Consejo de Ministros del 19 de junio de 1911 con el objetivo de desarrollar y divulgar el flujo turístico en España.

Los objetivos principales de la Comisaría fueron la promoción del turismo y la conservación de los elementos artísticos, monumentales y pintorescos en España. Desde los orígenes de la promoción turística en nuestro país, vemos que el turismo está ligado a la cultura, aunque todavía no se utilice el término turismo cultural, este subyace y va un paso por delante del turismo de sol y playa. La Comisaría está orientada a captar el turismo exterior pero, por primera vez, se plantea un organismo la promoción del turismo interior. Y es de interés resaltar que entre sus cometidos estaba también el de facilitar el conocimiento y el estudio de España, creando las infraestructuras necesarias para tal fin. (Cupeiro, 2016: 62)

¹³² IMAG N 1152 (1967).

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/paradores-turismo/2866167/>

A partir del año 1926 y con el interés y apoyo explícito del monarca Alfonso XIII, se empezó a materializar en arquitectura aquella idea de Vega-Inclán de utilizar los recursos monumentales que ofrecía el país en su reacondicionamiento para el turismo, en lugar de crear de la nada recursos hoteleros de lujo como por ejemplo el Ritz o Palace, los cuales requerían una inversión económica mayor. Vega-Inclán fue el primero en darse cuenta de las posibilidades de hospedaje que podían proporcionar tantos edificios históricos a lo largo de la geografía nacional en caso de que fuesen acondicionados para tal fin. Con esa idea nacía la Red de Paradores de Turismo, dependiente de la Comisaría Regia en un inicio pero que rápidamente fue disuelta –y Vega-Inclán relegado de su cargo– por la creación específica del Patronato Nacional de Turismo en el año 1928¹³³ que fue el que a partir de entonces se encargó del desarrollo del proyecto. Los dos primeros proyectos materializados fueron el Parador de Gredos, y el Parador de Mérida, inaugurados en 1928 y 1933 respectivamente y cada uno de ellos supuso la materialización de aquel doble objetivo. El Parador de Gredos, situado en el espectacular enclave de la Sierra de Gredos, de la cual recibe nombre, fue una construcción de nueva planta puesto que lo único que había en el enclave era un viejo refugio de caza. Sin embargo, el Parador de Mérida sí fue un proyecto en el que se renovó el patrimonio arquitectónico anterior.

No es objetivo de la presente investigación profundizar al respecto de la historia de la Red de Paradores pero conviene manifestar como la idea original no fue del gobierno franquista. El proyecto continuó su desarrollo durante el gobierno de la II República quedando congelado con el estallido de la Guerra Civil. Concluida esta, el gobierno franquista recuperaría la actividad del proyecto, alcanzando su máximo apogeo de desarrollo en los años sesenta. Tal y como la investigadora Patricia Cupeiro pone de manifiesto en su tesis doctoral, la idea de original del Marqués de la Vega-Inclán fue una de las más innovadoras y trascendentales para el futuro del turismo del país y a él se debe tal reconocimiento.

[...] su visión trascendió a su labor en la Comisaría Regia y sin duda, es la mayor aportación del Marqués al turismo de nuestro país. La red de Paradores ha alcanzado en la actualidad casi el centenar de establecimientos fundamentados en las bases que sentó la Comisaría Regia con sus dos primeros proyectos: la instalación de edificios de nueva planta en parajes naturales de especial interés relacionados con un turismo deportivo como el caso de Gredos

¹³³ Real Decreto de 25 de abril de 1928.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

o la renovación del patrimonio construido relacionados con un turismo patrimonial como el caso de Mérida. (*Ibid.*: 65)

En el año 1951 la necesidad de aunar esfuerzos y directrices en relación a las políticas turísticas se puso de manifiesto a través de la creación de un nuevo ministerio, el Ministerio de Información y Turismo. Las llegadas de turistas no habían parado de crecer desde los años cuarenta por lo que en los años cincuenta se hizo evidente la necesidad de un organismo ministerial encargado únicamente de establecer las políticas de desarrollo de la infraestructura necesaria para poder sacar provecho económico de una demanda creciente. Los siete años en los que Fraga desarrolló su puesto en la cartera de turismo (1962-1969) fueron los de mayor índice de crecimiento en el sector hasta hoy en día. No solo, como hemos visto en las primeras páginas de este capítulo, fue relevante en cuanto a políticas turísticas sino que su trabajo en relación a la información y prensa modificó las viejas estructuras del régimen propiciando la conocida “apertura” la cual él mismo consideraba esencial para que el régimen pudiera pervivir en el poder. Su estrategia dio sus frutos con claridad, tanto en el desarrollo del turismo como en la apertura y propaganda informativa en un país cuya sociedad empezaba a cambiar aunque el sector más inmovilista del régimen no quisiera reconocerlo ni tampoco actuar en consecuencia. El proceso de deterioro político del régimen, a ojos de la ciudadanía fue imparable en cualquier caso, pero los años sesenta fueron años de bonanza económica para el país y muy probablemente aletargó el proceso de muerte de la dictadura.

Fraga Iribarne fue además consciente de la importancia de la información en el desarrollo adecuado del turismo por lo que su estrategia fue utilizar los servicios mediáticos que estaban a su alcance (todos) en la promoción y propaganda de España como destino turístico de extranjeros y españoles. Y así, el año 1963, un año después de que Fraga asumiera el ministerio, la prensa se hacía eco del extraordinario incremento del número de visitantes en un año.

A B C. MIÉRCOLES 3 DE JULIO DE 1963. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 45

ESPAÑA SE HA CONVERTIDO EN LA SEGUNDA POTENCIA TURISTICA

Declaraciones del director general, señor Arespacochaga, en Segovia

Segovia 2. "Si hace cuatro años éramos la sexta potencia turística, hoy somos la segunda, detrás de Italia", ha manifestado el director general de Promoción del Turismo, don Juan de Arespacochaga, con motivo de celebrarse la I Asamblea Provincial de Turismo.

"La importancia del turismo—añadió—se desprende del hecho de que esos turistas que nos visitan dejan anualmente 525 millones de dólares, que son de capital importancia para nivelar nuestra balanza comercial. Creo honestamente que es la única posibilidad para esa nivelación."

El señor Arespacochaga afirmó que el año 1968 se conseguirá que nos visiten unos doce millones de turistas, que dejen en nuestra patria más de 1.000 millones de dólares. "Por esto—dijo—debemos ofrecer a los turistas no sólo nuestro sol y nuestras playas, sino todas nuestras posibilidades y nuestro espíritu."—Cifra.

sean levantados en los alrededores de la ciudad, teniendo como fondo la vecina sierra de Gredos. En el proyecto, rematando los rascacielos, figuran las banderas de los países hispanoamericanos, enmarcadas alrededor de una esfera luminosa.—Cifra.

Una flotilla alemana en Bilbao

Bilbao 2. Ha llegado a Bilbao la cuarta escuadrilla de dragaminas de la República Federal alemana con base en Wilhelmshaven, que procede de Dover. Esta es la segunda visita que después de la guerra hace a este puerto una flotilla alemana. Manda la agrupación el capitán de corbeta don Ernest August Gerke.

Componen esta flotilla los barcos "Marburg", "Paderborn", "Weilheim", "Cuxhaven", "Dueren" y "Constanz". Estos rastreadores de minas son unidades pequeñas, cada una de las cuales está tripulada por cuatro oficiales, once suboficiales y veinte marineros, en total unos doscientos hombres. Las naves quedaron atracadas al muelle de Portugalete, de donde zarparán el próximo día 6. Su visita es de cortesía y tiene por objeto estrechar los lazos de amistad entre España y Alemania.

Durante la estancia de estos barcos en Bilbao los marinos alemanes serán objeto

LAS TEMPERATURAS EXTREMAS EN ESPAÑA

Ayer las temperaturas extremas de España correspondieron a las siguientes ciudades:

MÁXIMA:
33 grados en Córdoba.

MÍNIMA:
Ocho grados en Burgos, Salamanca, Seria y Vitoria.

de agasajos, y en su honor se celebrarán varios actos.—Cifra.

Cooperativa valenciana de criadores de ganado

Valencia 2. Bajo la presidencia del director general de Ganadería, señor Polo Jover, y con asistencia del presidente del Sindicato Nacional, señor Mendoza Ruiz, fue inaugurada hoy la Cooperativa de Criadores de Ganado de Cerdá. En el acto hicieron uso de la palabra ambas jerarquías nacionales. Posteriormente se inauguró el nuevo Hogar Ganadero, que fue ofrecido por el jefe del Grupo Sindical, don Vicente Gil.

El director general de Ganadería y el

Madrid, 3 de julio 1963. En ABC: 45¹³⁴

El vastísimo crecimiento de la llegada turística que vivió España entre esos años obligó a acelerar el proceso de construcción de infraestructuras a un ritmo acelerando modificando para siempre la geografía de nuestras costas. De Cataluña hasta Murcia se abarrotaron las playas de grúas que construían sin parar hoteles para albergar a semejante cantidad de visitantes. España no poseía de la infraestructura suficiente en absoluto para poder alojar y dar servicios a toda aquella sorprendente "invasión pacífica" (Pack, 2009) que había respondido a la llamada del sol y la playa. España era un país barato, muy barato. La peseta se había devaluado en 1959 como consecuencia del Plan de Estabilización siendo Mariano Navarro Rubio Ministro de Hacienda (Moradiellos, 2003:137-173) por lo que de cara al turista extranjero España se alzaba como un lugar extraordinario en el que gastar el dinero; resultaba muy económico disfrutar de unas vacaciones a "todo tren" en ella. Entre el año 1959 y el 1975 España se consolidó en el mundo como un destino en el que vivir el sol, la playa, los toros y la fiesta por muy poco dinero de inversión.

¹³⁴ Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1963/07/03/045.html>
[Fecha de consulta 24/04/2016]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Entre 1959 y 1975 España se consolidó como destino preferido del turismo masivo veraniego movido por las playas, el sol o, en ciertos ámbitos, la diversión nocturna, un turismo de relativamente bajo poder adquisitivo, calificado “de alpargata” en 1969 por el vicepresidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco. El éxito turístico español se basó, por un lado, en factores de demanda conocidos: el cambio sociológico con el desarrollo de la sociedad del ocio, de la que participaron las clases medias y los trabajadores; las vacaciones pagadas y el crecimiento de la renta disponible, la revolución en los transportes, con los vuelos chárter, y en la intermediación del viaje, con los tour operadores, etc.); por otro, en factores de oferta igualmente bien identificados: la renta de situación del país derivada de la proximidad a las naciones emisoras y de la concentración del turismo internacional de masas de la época en la cuenca mediterránea; la dotación de recursos naturales; la calidad y los precios de los servicios turísticos. La competitividad del destino España no sólo dependía de los precios, si bien estos explican en buena medida su éxito. En 1969, por ejemplo, el gasto diario por turista en España, en hoteles de categorías media y superior, era un 32 por 100 más barato que en Francia e Italia, dos competidores directos, según la serie construida por el Centro per la Statistica Aziendale de Florencia. (Vallejo, 2013: 428-429)

El capitalismo había llegado a España casi de repente de la mano del turismo de masas y las consecuencias del mismo se hicieron ver con absoluta rapidez. Aquellas que tenían que ver con el impacto medioambiental, aspecto para nada relevante para el poder puesto que el ingreso económico hacía que cualquier inversión económica del estado valiese la pena, y de rebote se hacía saber a los extranjeros que en España no se vivía tan mal a pesar de ser una dictadura, por lo que el beneficio político que se extraía a través de la propaganda era más que beneficiosos también.

ABC. JUEVES 4 DE JULIO DE 1963. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 45



BARCELONA al DIA

TEMPERATURAS

Máx. 23,4°
Mín. 19,0°

ES tan raro encontrarse cara a cara con la gratitud en estos tiempos—yo creo que en todos—, que al hallarse frente a un sentimiento por el cual alguien se considera obligado a agradecer el favor recibido, reacciona el espíritu y un optimismo de pura raigambre cristiana lo invade. Y cuando ese agradecimiento está dirigido al anonimato, a la labor callada y desconocida de paciente constancia al servicio de una causa, el asombro sube de punto.

Anónimos han sido hasta la fecha la mayor oda y la mayor elegía del cristianismo: el "Dies irae" y el "Stabat mater", y ni en uno ni en otro creemos escuchar la voz aislada de un poeta por grande que él sea, sino que en los versos bárbaros del primero viven y palmitan todos los errores de la Edad Media agitada por las visiones del milenario, y en el segundo, todas las dulzuras y regalos que pudo inspirar, no a un hombre, no a una generación, sino a edades enteras, una devoción. La gratitud es la demostración hidalga, la prueba emocionante de un señorío cuando se dirige al anónimo.

Y ayer, el joven presidente de la Comisión de Relaciones Públicas de la Diputación de Barcelona, don José Luis Bruna de Quixano, que con su talento jurídico y gestión personal ha sido uno de los principales promotores del empréstito de mil millones que el Banco de España ha concedido a Cataluña con el aval de la Diputación Provincial, ha hecho gallarda demostración de tal gratitud cuando compartiendo el pan y la sal con los periodistas barceloneses, los corresponsales de fuera y los animadores de radio y televisión, nos ha dado las gracias con palabra fácil y simpatía personal por nuestras informaciones anónimas sobre la actuación de la Diputación, y de un modo especial por las relaciones con la estancia aquí del Jefe del Estado.

Todos hemos sentido la íntima satisfacción del deber cumplido; pero esta gratitud generosa y elegante del señor Bruna de Quixano ha venido a compensar las fatigas, y muchas veces la desilusión, del anonimato en que los periodistas laboran sin esperanza de alabanza, aunque les sirva de relativo consuelo pensar en el anonimato de la mayor oda. Si aquella conmovedora edad, nuestras noticias abrieron a la verdad puertas insospechadas que ocultaban muchas ignorancias, como, con su elocuencia acostumbrada, ha dicho el delegado del Ministerio, doctor Delgado, al contestarle.

Creo que esta vez, sorprendidos por la gratitud, somos nosotros los olvidados a no olvidarla.—P. VILA-SAN JUAN.

Importante empresa de recambios y accesorios automóvil

NECESITA:

- Dependientes.
- Chicos para recados sepan manejar bicicleta.
- Buenas referencias.
- Condiciones a convenir.

Escribir al núm. 991. Apartado 6.100. (9.337.)

EJEMPLO PARADIGMATICO EL «BOOM» TURISTICO DE LA COSTA

Lloret de Mar: 1950, 9 hoteles y pensiones; 1963, 170

Lloret de Mar está ahora, con su hermosa y clara playa, mirando el largo y cálido verano. Hasta hace pocos días, se ha visto por todas partes, obreros que levantaban casas y hoteles, camiones cargados de cemento, de tierra, de cal. El turismo es hoy la principal riqueza de la población.

Lloret de Mar, pueblo gerundense de la Costa Brava, ha sabido a través de su historia acomodarse a sus diferentes necesidades económicas. Fue pueblo de agricultores y pescadores, después construyó veleros y hermosos bergantines, y hasta el final de la primera guerra mundial, organizó la industria corchera. Mas tarde los veraneantes de los tranquilos años veinte, que se reunían en el Club Lloretense con los indios del pueblo, y hoy, sobre todo, a partir de 1955, la impetuosa oleada del turismo.

Para dar una idea de cómo en estos últimos años ha evolucionado el pueblo, daremos las siguientes cifras: En 1950 había en Lloret 9 hoteles y pensiones; en 1955, 23; en 1961, 164; y para esta temporada se calcula que habrá en la población alrededor de 170 hoteles y pensiones. Sólo en un año, en 1959, se gastaron en sellos 2.259.000 pesetas.

La población que en los meses de invierno cuenta con unos 3.657 habitantes, alcanza en verano una cantidad superior a los 20.000 habitantes.

Hoy ni los pescadores ni los escasos

agricultores significan nada en esta nueva etapa de la vida económica y social de Lloret de Mar.

El pueblo, entre las playas limpias y claras—Panals, Canellas, Eoadella—, con sus hermosos paisajes marinos de pinos y rocas, vive con cierta melancolía el recuerdo de su romántico pasado, cuando era la ciudad de los cien veleros.

Y Lloret no es una excepción, bien al contrario, en la costa catalana. Es un ejemplo paradigmático. Un ejemplo que, en verdad, se puede y se debe generalizar. Toda la costa catalana, desde el cabo de Creus a la desembocadura del Ebro, ofrece el mismo o semejante panorama. En los primeros años del "boom" turístico, la ola se detenía en Blanes, es decir, al final de la Costa Brava. Ahora, ha desbordado todos los límites. La marea turística ha invadido la costa de la provincia de Barcelona, al norte de la capital, ha rebasado ésta y, ahora, ya penetra en la costa valenciana de la provincia de Castellón. Toda la fisonomía costera ha cambiado. Y con la fisonomía externa, la realidad profunda: la economía de la zona ha sufrido una alteración formidable, de la que se resienten todos los demás aspectos—espirituales, morales, demográficos—en la larga faja costera. El hecho por ejemplo, de que la provincia de Gerona haya pasado a ser la de mayor densidad hotelera de la Península, es bien elocuente.—TOMÁS ALCOVERRO.

EL AYUNTAMIENTO PREPARA YA EL PROGRAMA DE FIESTAS DE LA MERCED

En octubre se celebrará el I Salón de la Imagen

Barcelona 3. (Por teléfono de nuestra Redacción.) Transmitimos nuestra crónica desde Arenys de Mar, puerto en el que ha permanecido hasta esta tarde el yate "Noor el Salaam", en el que la Begun, viuda del anterior Aga Khan, ha emprendido un crucero por aguas españolas. La Begun, que procedente de París llegó ayer al aeropuerto barcelonés para trasladarse seguidamente, en compañía de un matrimonio amigo, que llegó a su vez en avión procedente de Niza, al pequeño puerto de Arenys de Mar, donde desde hacía tres días esperaba el yate.

La Begun ha sido cordial para la Prensa, que tanto en el aeropuerto como esta tarde a bordo de su yate la ha asediado. Los fotógrafos y periodistas hemos tenido ocasión en todo momento de comprobar que su legendaria belleza y su clasificación entre las mujeres más elegantes del mundo, tenían una base muy firme.

Tanto en el aeropuerto, al que llegó vestida con un traje de chaqueta rojo-escarlata, como a bordo del "Noor el Salaam", con su atuendo deportivo, parecía por su elegancia más una modelo de la alta costura que lo que en realidad es: una auténtica señora, millonaria, no sólo en oro, sino en simpatía, sencillez e inteligencia.

"BARCELONA, CIUDAD TURISTICA Y DE CONGRESOS"

El Club de Publicidad de Barcelona, con motivo del XIII Congreso de la Federación

Internacional de Clubs de Publicidad, ha convocado concurso para periodistas españoles bajo el alto patrocinio del Ayuntamiento de la ciudad. Según las bases del mismo, podrán tomar parte en él todos los periodistas, sea cual fuere su residencia. El lema será "Barcelona, ciudad turística y de Congresos" en la modalidad de reportaje. La publicación de los artículos tendrá que ser entre las fechas de 1 de junio al 24 de septiembre del año actual.

EL MUSEO DEL CINE

Van perfilándose los detalles del magnífico programa de actos que organiza el Ayuntamiento de Barcelona para la celebración de las fiestas centenarias de la coronación de la Virgen de la Merced. Así, sabemos que se inaugurará el Museo del Cine, en una de las casas propiedad del Ayuntamiento, de la plaza Nueva, en donde quedará reflejada toda la actividad cineasta de la Ciudad Condal a través de todos los tiempos. En este mismo Museo se hallará, asimismo, una fonoteca en la que quedarán registradas las voces de las personalidades barcelonesas más relevantes.

Ha quedado ya confirmada la presencia durante las citadas fiestas de las bandas de música de Holanda, Siria y de las bases de Torrejón de Ardoz, así como las de la VI Flota norteamericana en el Mediterráneo, tan identificada con la Ciudad Condal.—A. SEMPRUN.

BALNEARIO DE FORTUNA

(Murcia) A. 234 M.

Con su clima seco, temperatura ideal, con la posesión de las mejores aguas, para curar catarros asma, bronquitis, reuma y maravillosa PISCINA de agua termal, es el lugar incomparable a ningún otro en toda la época del año. Pruébe y se convencerá.

ABC (Madrid) - 04/07/1963, página 45

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los contenidos que se contratan de acuerdo con las condiciones existentes.

Madrid, 4 de julio de 1963. En ABC: 45¹³⁵

135 Consultar en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1963/07/04/045.html>

[Fecha de consulta 24/04/2016]

España se llenó de obras. Se construyeron carreteras, se mejoraron las que ya existían, el transporte se modernizó, se construyeron hoteles de diferentes categorías para albergar a diferentes tipos de demandas, se elaboraron eslóganes publicitarios que llegaron a todas partes, y se le dio un énfasis especial a la red de Paradores para ofrecer un producto hotelero de lujo que siguiera incrementando las divisas, que proporcionara una oferta de ese tipo a un tipo muy reducido de clientes que, más allá del sol y la playa, pudieran estar interesados en el paisajismo, la naturaleza, la historia o el monumentalismo. Gracias al desarrollo de la Red de Paradores se fomentó el turismo en lugares que en principio carecían de interés según los cánones del turismo extensivo. Situados en espacios apartados, pequeños pueblos que aunque no estuvieran lejanos a centros urbanos, no habrían sido de interés turístico de no haber sido por la creación del propio parador. El ministerio a cargo de Fraga empezó a acumular peticiones de alcaldes para la construcción de un Parador en sus ayuntamientos y muchas de ellas fueron atendidas. Del mismo modo que ocurrió en muchos lugares de la costa, Paradores, pilar fundamental del desarrollo turístico en España, tuvo que acelerar, y mucho, la fase de construcción de sus instalaciones para estar lista cuanto antes para empezar a producir. Esa prisa tuvo un coste irreparable a nivel patrimonial en muchos de los edificios que se sometieron a modificaciones arquitectónicas, tal y como pone de manifiesto Cupeiro en su tesis doctoral. Cuando la celeridad es el criterio principal, se sacrifican otros. Fueron muchos los arquitectos que desarrollaron proyectos arquitectónicos para Paradores y sus sensibilidades eran distintas a la hora de respetar criterios conservacionistas. Y había prisa. Así que en ocasiones era más rápido destruir lo anterior y construir algo nuevo por encima que pasar tiempo y trabajo viendo como se podía conservar la arquitectura precedente. Por mucho que esto nos parezca hoy en día una absoluta barbaridad y un atentado contra el patrimonio artístico e histórico del país, en esos años sesenta dependió más bien de la sensibilidad y el respeto por la arquitectura histórica que cada uno de los arquitectos tuviera.

A fin de cuentas, Paradores fue la primera estructura hotelera estatal que se hizo en España. El estado se propuso invertir en la renovación de esas estructuras preexistentes y rehabilitarlas para enriquecerse con ellas a través del turismo. Y así fue. En apenas siete años de ministerio fraguista se inauguraron nada más y nada menos que cincuenta Paradores por lo que semejante inversión tenía que convertirse en rentable.

NO-DO fue una de esas estructuras mediáticas que Fraga Iribarne sabía que eran profundamente útiles de cara, sobre todo, al turismo de interior así que por supuesto se usó fue notable, tanto en lo que se refería a la oferta hotelera de sol y playa como aquel que hacía referencia explícita Paradores. Además también era consciente de como NO-DO volvía a aportar legitimación a través del uso de los avances del desarrollo español. España se había construido con caracteres de excepcionalidad, características que la enfrentaban diplomáticamente con el “otro” exterior quien era construido como otro perverso, para así justificar la excepcionalidad católica y moral en la que se basaba el franquismo. El turismo conllevaba el encuentro con ese “otro” –además del encuentro con el emigrante y exiliado con motivo de los XXV Años de Paz. Ese encuentro se produciría entre españoles y españolas residentes en ese estado de excepcionalidad y los y las turistas que venían de regímenes democráticos a España. Había que preparar a España para las dos cosas: para albergar a los turistas que llegaban y para preparar a los y las españoles para ese encuentro, por ejemplo en las playas.

Las obras de la costa fueron noticia habitual en “Noticiarios”, “Documentales” y “Imágenes” de NO-DO y las inauguraciones por Fraga y Franco de diversos Paradores también. Así NO-DO deja constancia del proceso de obra, de la inauguración y de las maravillosas posibilidades que los mismos brindaban a los visitantes que se animasen a disfrutarlos.

De los 71 materiales de NO-DO que forman parte de esta investigación hemos escogido dos que hacen referencia explícita al proyecto de Paradores, no por el proyecto arquitectónico/ turístico en sí mismo sino por el uso que se hizo del folclore en el mismo. Paradores hizo uso del folclore de diversas formas, y no fue exclusivo a Paradores situados en Galicia sino a todos en general, a pesar de que en este trabajo solo hagamos referencia a cuestiones que tienen que ver con los procesos de folclorización relacionados con Galicia. Y del mismo modo que la Red de Paradores está vinculada a los procesos de folclorismo, el NO-DO está relacionado con Paradores y, por lo tanto, el folclore, tiene su lugar extraordinario en las imágenes de NO-DO, proporcionado ese colorido tipista que daba la música folclórica a todo lo demás, según la estética cultural del franquismo. Ejemplo de este uso folclorista en el proyecto de Paradores es el hecho de que las camareras de la Red, durante años, vistieron como uniforme, “disfraces” folclóricos diferenciales en cada una de las “regiones”.



*Juan Carlos I y Sofía de Borbón saludan al personal
del Parador de Carmona en su inauguración”*¹³⁶

De esos dos materiales NO-DO sobre Paradores uno es del año 1967, el que vamos a pasar a analizar en lo sucesivo, y otro del año 1976.

El primero de ellos, del año 1967, es un “Imágenes”¹³⁷ y su título es “Paradores de Turismo”. Su duración es de algo más de nueve minutos y a lo largo de los mismos, las imágenes, a través de una narradora que llega a aparecer en plano (y no solo en locución como hasta ahora) hacen un viaje turístico por cuatro Paradores: el Parador de Baiona (Conde de Condomar), el Parador de Jaén (Santa Catalina), el Parador de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) y el Parador de León (Palacio de San Marcos). Y en tres de los cuatro casos, los tres primeros, están guiados por una mujer, además de por la locutora/narradora.

El material, a pesar de constar en NO-DO como un “Imágenes”, parece ser, según la información de los créditos con los que abre el material, una versión de un documental de TVE especialmente adaptado para NO-DO. En el primer plano del “Imágenes” consta su

¹³⁶ Imagen y comentario extraídos de la Tesis Doctoral de Patricia Cupeiro, *La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo*. (Cupeiro, 2016: 900). Agradecemos desde aquí a Patricia el habernos dado permiso para utilizarla en este texto y su inestimable ayuda y consejo a la hora de interpretar cualquier cuestión relativa a Paradores. La foto original procede del Archivo del Parador de Carmona, tal y como ella documenta en su catálogo.

¹³⁷ “Paradores de Turismo”. IMAG N 1152 (1967).

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/paradores-turismo/2866167/>

título y la siguiente información: “Versión para NO-DO de un Documental de TVE” por lo que parece claro que la producción original habría sido de TVE, organismo que formaba parte también de las estructuras mediáticas del estado. El hecho es interesante en sí mismo por dos razones. Una, porque el Ministro de Información y Turismo seguía siendo Manuel Fraga Iribarne y muestra la capacidad que tenía para comunicar unos medios con los otros para incidir en los mismos mensajes, en este caso, desde la televisión hasta el cine. La segunda tiene que ver con el propio material. No parece que en el NO-DO conste el material completo que formaría parte del documental de TVE. Tanto es así que el principio del “Imágenes” evidencia que se trata de un corte puesto que su narradora abre con una frase que solo tendría sentido habiendo una anterior:

“El Parador del Conde de Gondomar en Bayona, reúne todos esos atractivos”

¿Cuáles?...La narración pasa a explicar el Parador de Baiona¹³⁸ de la forma en la que veremos en el apartado dedicado a la locución.

Antes de dar paso al análisis específico del Parador de Baiona, valgan unos apuntes de los demás Paradores que forman parte de este “Imágenes” de NO-DO y así poder tener una visión de conjunto de lo que se ofrece en el documental. Cada uno de los Paradores que se muestran centra su discurso en sus posibilidades turísticas, lo cual es una evidencia. Salvando la narración del Parador de Baiona, que como se verá en el análisis posee unas particularidades discursivas diferentes de las que se desarrollan en los otros tres Paradores, en los demás NO-DO muestra primero el exterior del Parador, es decir, el enclave paisajístico en el que están situados, recurso turístico en sí mismo. Seguidamente pasa a mostrar el interior y las posibilidades de alojamiento que cada uno de ellos ofrece al visitante: salones, habitaciones, corredores, servicios al cliente, recursos gastronómicos, artísticos, etc. En cada uno de ellos se hace una breve explicación del Parador, poniendo de manifiesto el valor del enclave y del edificio (castillo, palacio, o fortaleza) en sí mismo. En el discurso subyace un evidente vínculo con el pasado mítico de la nación, discurso presente a lo largo de toda la dictadura, especialmente con el pasado medieval español. Tanto es así,

¹³⁸ Recordar que los topónimos son utilizados en nuestra escritura atendiendo a su forma lingüística gallega. No ocurre lo mismo en el caso de NO-DO, que traduce los topónimos al castellano. De ahí la diferencia de escritura en los mismos.

que muchos de los enclaves que fueron escogidos para la creación de edificios de nueva planta como muchos de los edificios que se escogieron para ser acondicionados como Paradores fueron seleccionados por poseer algún vínculo simbólico, o con el pasado medieval español, o con alguna contienda bélica (por ejemplo la Guerra Civil), o por el vínculo con la Reconquista (por ejemplo la Alhambra), o con un pasado que no tenía por qué ser real del todo pero se mitificaba y desde ahí se elaboraba el discurso. Es decir, que el proyecto de Paradores, más allá de ser un proyecto turístico que parte de lo arquitectónico, vertía un claro mensaje nacionalista e imperialista sobre él. Como veremos en el Noticiario del año 1976 que vuelve sobre el Parador de Baiona, la medievalización folclorista fue uno de los recursos estéticos de la Red de Paradores durante el franquismo. Así, los muebles y las decoraciones se medievalizaron, castellanizaron (de Castilla), y la arquitectura se adaptó como pudo a ese concepto de pasado mítico que atravesaba casi cualquier discurso del franquismo, más si tenía que ver con el arte, con la ruina o con el esplendor de España.

Siguiendo esta línea discursiva, el Parador de Santa Catalina de Jaén aparece retratado por planos de la fortaleza exterior, de armaduras y muebles medievales (o medievalizados) en el interior, camas con doseles, que se fusionan con las comodidades y los lujos modernos como el servicio de lavandería, secado y planchado, o con la carta gastronómica “regional” y diferenciada que se ofrecía en cada una de las cocinas de los Paradores de la Red. El Parador de Santo Domingo de la Calzada, situado en La Rioja, abre ya directamente mostrando las bodegas del Parador, recurso más que tópico el del vino y La Rioja. Los interiores, del mismo modo, medievales y castellanos, mientras la responsable de la guía de dicho Parador explica el vínculo del Parador con la figura de Santo Domingo y su interés por desarrollar, ya en el siglo XII, la antigua calzada que unía a Santo Domingo de la Calzada con Compostela a través del camino de peregrinación. Y siguiendo ese Camino de Santiago, llega la imagen a León y a su Parador; el ciertamente increíble palacio renacentista de San Marcos que, al igual que el Parador de Santiago de Compostela, había sido construido como hospital para el albergue de los peregrinos del camino. Del mismo modo el discurso de la locución se centrará en la vinculación artístico/histórica del edificio al pasado y su visita por el interior irá mostrando patios, claustros, decoración con las mismas características que hemos visto, grandes escalinatas, lujo, gastronomía y experiencia se calidad para el y la turista que se lo pudieran permitir.



Armadura del Parador de Jaén



Interior del Parador de Santo Domingo de la Calzada



Plano de la narradora bajando por la escalinata del Parador de León

A tenor del discurso elitista de estos tres paradores, el recorrido por el de Baiona es sorprendentemente puesto que es el que se sale de la norma. La protagonista que guía la visita por la villa, y por otros pueblos de Pontevedra, la actriz Nuria Torray, le concede un carácter mucho más moderno y desenfadado, mucho más abierto a un tipo de turismo menos relacionado con la clase media-alta. Baiona se presenta joven, divertida, lúdica, popular, y la visita turística que se hace en las imágenes van bastante más allá del propio Parador. En las imágenes aparece la playa, el mar, los deportes acuáticos de velocidad, la música y fiesta popular; los sesenta, al fin. Todo ello acompañado de música yé-yé, género popular español tan popularizado en los sesenta en España. Otro mundo distinto al que se retrata en los otros tres ejemplos, que aparecen vinculados a lo medieval pero con un punto antiguo y clasista que no se muestra en Baiona, sino todo lo contrario.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

La conductora de la narración, una voz femenina, no aparecerá en plano hasta el Parador de León, el último. Baiona, Jaén y Santo Domingo de la Calzada están locutados por ella misma pero quienes guían las visitas son otras tres mujeres. Mujeres todas ellas sí, lo cual merece su lectura, como veremos, pero a pesar de que sean mujeres jóvenes guiando –y hablando directamente a la cámara– las que se presentan en Jaén y Santo Domingo aparecen bajo fórmulas encorsetadas, clásicas, aristócratas incluso. Nuria Torray, la guía de Baiona y Pontevedra aparece joven, vital, seductora, divertida, en bañador y con coletas en el pelo, bailando en varias ocasiones y fumando. Incidimos en esto porque las imágenes muestran una forma muy distinta de vivir la experiencia del turismo en un caso con respecto a los otros tres; mucho más actualizado habida cuenta de cómo había cambiado España.



Baiona



Jaén



Santo Domingo de la Calzada



León

Como explicábamos, el primero de los Paradores representados es de Baiona, y en los primeros planos del “Imágenes” se ve inmediatamente a varias personas haciendo esquí acuático: disfrutando. Ciertamente es que el enclave en el que fue construido el parador es envidiable absolutamente puesto que está construido en la península de Monte do Boi y tiene unas vistas al mar fabulosas. En el brazo oriental de la fortaleza que rodea el Parador se pueden apreciar las vistas sobre la pequeña entrada de la Ría de Baiona y más allá de ella la de Vigo y en su brazo occidental se ve la larga línea de costa que se abre hasta la frontera con Portugal. De frente, solo Atlántico.

Lo cierto es que el lugar es de una tremenda relevancia paisajística y las imágenes de NO-DO le hacen justicia. Playa, sol, mar, deportes de agua, yates, chapuzón de Nuria Torray desde un barco quien llega nadando a la playa, con su moderno bañador a rayas y sus coletas. Nada que ver con el discurso y la energía que se muestra en los otros tres casos. La música y el folclore tienen una importancia fundamental en la presentación de este Parador y del enclave turístico en el que se inserta –las Rías Baixas– puesto que su utilización pretende ambientar a través del disfrute, de la experiencia, de la fiesta, en el marco de unas vacaciones lúdicas que muchos y muchas espectadoras habrían sin duda deseado para su propio disfrute. La estrategia de promoción utilizada en Baiona se presenta mucho más cercana y desenfadada y, desde nuestro punto de vista, habría sido mucho más efectiva, de cara al turismo interior y sin duda alguna de cara al exterior. No hay forma de

saber con certeza si este lenguaje más moderno dependía de las decisiones del realizador o si estaba indicado desde instancias superiores (cosa que dudamos muchos). Pero lo cierto es que los operadores de NO-DO que grabaron en Baiona sabían bien ya cuáles eran las características que se pedían (si es que se especificaban) o si dependió más de la improvisación y del “desparpajo” de Nuria Torray ante las cámaras. En cualquier caso, siendo el material cualitativamente distinto, muestra una relativa capacidad de acción de NO-DO; cierta flexibilidad.

Vamos a ir viendo cómo los aspectos musicales van dialogando con esa imagen que NO-DO brinda de Baiona y las Rías Baixas, con la disculpa del Parador, y de que forma se alimentan esta imagen renovadora del turismo en España.

12.1. Cuestiones relativas a lo musical

- **La música que acompaña a las imágenes**

Tres son los ítems musicales que acompañan a las imágenes relativas al recorrido por Galicia, centrado, como se ha visto, en las Rías Baixas. De los tres solo uno de ellos pertenece al repertorio popular y las otras dos son dos canciones que se popularizaron en los años sesenta logrando un éxito notable.

Por orden de exposición en el “Imágenes” la primera en oírse es “Mejor” del grupo español *Los Brincos*¹³⁹. Considerados los Beatles españoles, esta formación musical gozó de un enorme éxito en los años sesenta siendo “Mejor” uno de las melodías más conocidas del movimiento *beat* / *ye-yé* español. Su lanzamiento tuvo lugar en el año 1966 como uno de los temas del segundo LP de la banda “Los Brincos II” y rápidamente se consolidó como uno de los “números 1” del año. El tema acompaña a las imágenes de apertura en las que Torray disfruta ante la cámara del sol, la playa y el mar. La canción la acompaña bailando encima de una lancha motora, quitándose sugerentemente el pantalón para quedarse en bañador ante la cámara, lanzándose al mar a nadar para llegar corriendo a la orilla de la

¹³⁹ Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=uMH13A6NBaU> [Fecha de consulta 08/08/2016]

playa. La modernidad llegaba a España. Inmediatamente después la segunda de las canciones. En este caso una versión pop-rock instrumental de uno de los ítems populares más usados por el NO-DO “Alborada gallega” (del compositor Veiga). La versión expuesta es “Alborada gallega” de *Los relámpagos*¹⁴⁰, grupo madrileño que fue especialmente conocido en la década de los sesenta por sus versiones modernizadas de melodías populares e incluso del repertorio clásico del nacionalismo musical español. “Alborada gallega” es buen ejemplo de esa práctica y su uso es verdaderamente simbólico en el NO-DO puesto que es alegórica del cambio de los tiempos, pero no tanto.

El uso de ambos ejemplos musicales vincula a NO-DO, a Galicia y al Parador de Baiona con los nuevos tiempos. Nuria Torray es la encargada de guiar al espectador y espectadora (especialmente al espectador masculino), a través de la imagen, por ese cambio de mentalidad, de prácticas en el ocio y tiempo libre, de turismo e incluso de sexualidad y cuerpo. Tanto el uso de “Mejor” como el de “Alborada gallega” responden al objetivo de mostrar un producto turístico moderno, desenfadado, acorde con los tiempos, sin embargo es especialmente simbólica, de entre las dos, la presencia de “Alborada gallega” que no evita dar la sensación relacional entre las necesidades de cambio del régimen (y de NO-DO) y la cara de la pervivencia que le fue propia puesto que la composición de Pascual Veiga fue usada en múltiples formas musicales en las imágenes. La versión de *Los Relámpagos* parece representar en sí misma esa condición por la cual algo “viejo” puede convertirse en algo “nuevo” (de hecho esa era la filosofía musical del propio grupo) sin que deje de ser en esencia, lo mismo, puesto que la melodía de la versión es exactamente la misma que la de la alborada popular solo que interpretada con instrumentos que evidenciaban los cambios: el sintetizador sustituyendo a la gaita. Lo “mismo” pero “distinto”; alegoría musical de lo político de la dictadura.

El tercero de los ítems musicales se presenta en el marco de una fiesta o romería tradicional proporcionando así información musical al hecho en sí de la fiesta popular. De nuevo aparece ante los y las espectadoras de NO-DO la romería de “San Benitiño” de Léréz, uno de los fenómenos más retratados por NO-DO a la hora de mostrar o presentar a Galicia en las imágenes. Pero esta vez no se presenta bajo la fórmula *galaiquista* del “Galicia y sus gentes” sino que se muestra como una fiesta viva, activa, popular; con un

¹⁴⁰ Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=07iWKvE43ec> [Fecha de consulta 08/08/2016]

nivel de veracidad muy superior al del caso anterior. La disculpa para llegar a Léréz a la romería va de la mano de Nuria Torray la que, después de guiar al espectador por Baiona y su Parador, propone a la cámara “ir de romería” para continuar disfrutando de esas vacaciones por la Rías Baixas y de todas las posibilidades que las mismas ofrecen al turista. El poder ir de “romería” en Galicia y en ella comer, beber, bailar, cantar, es decir, poder ver como “los gallegos se divierten” se presenta en el NO-DO como una experiencia popular real, auténtica, veraz que se abre al alcance de cualquiera que quiera “vivir Galicia”.

Mientras se oye el batido introductorio de dos gaitas la narración va explicando dónde se encuentra el “pequeño pueblecito” de Léréz, espacio en el que se celebra la romería. Así que, como en tantas ocasiones en NO-DO, el ítem musical popular sirve no como banda sonora al marketing turístico sino como retrato musical de la escena popular. La narración cesa y pasa a oírse solo la música mientras la cámara muestra a una Nuria Torray de fiesta, y bailando, en el medio de los y las romeras. La estampa es elocuente y su significado claro. En el medio de un círculo enorme de personas se produce un baile de unas tres parejas, concretamente una *muiñeira*. En el mismo va a participar ante las cámaras Nuria Torray como si fuese una más en el marco de una foliada popular en el que se introduce de forma activa y con naturalidad. Mientras tanto, como no podía ser de otra forma, las gaitas, acompañadas de la percusión tradicional, aderezan la estampa que NO-DO retrata.

El ítem que se presenta no parece estar completo puesto que en el montaje musical de NO-DO se oyen cortes con claridad. Tampoco parece ser fruto de una grabación musical en el marco de esa misma foliada, puesto que no hay ningún tipo de sonido ambiente. Eso no significa que tuviera que ser, necesariamente, una pieza de archivo, como ocurría sobre todo en los años cuarenta y cincuenta puesto que en este año 1967 la tecnología para que se pudiera recoger sonido grabado con cierta calidad ya estaba a disposición del organismo. Es muy probable que sea una muestra recogida en alguna grabación por parte del propio equipo de sonido de NO-DO, pero en cualquier caso no es coherente con la situación que aparece en las imágenes puesto que el tipo de agrupación musical que se presenta en las imágenes es diferente del modelo instrumental que se aprecia a través de la audición.

Del ítem que se oye en el montaje de Lérez, decir que, como no, se trata de una *muiñeira*, pero en esta ocasión dispone de características musicales que se salen de la norma de uso de NO-DO. Por ejemplo en su nivel formal: además de la introducción de las gaitas se llegan a reconocer tres diferentes partes en la *muiñeira* que se presentan bajo la siguiente estructura.

A A A B CC

La segunda particularidad del ítem presentado es que la melodía es ejecutada por dos gaitas de las cuales la que ejecuta la melodía principal es la que hemos denominado Gaita I, mientras la que sería la Gaita II ejecuta adornos melódicos sobre la melodía principal. La melodía principal responde a la siguiente transcripción:

The musical score is for Gaita I, written in 6/8 time with a tempo of 180. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Gaita I' and contains measures 1 through 6. The second staff is labeled 'Gt. I' and contains measures 7 through 12, with a repeat sign at the beginning of measure 7. The third staff is labeled 'Gt. I' and contains measures 13 through 18. The fourth staff is labeled 'Gt. I' and contains measures 19 through 24. The fifth staff is labeled 'Gt. I' and contains measures 25 through 30, ending with a double bar line. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes.

Al concluir, se da paso a imágenes en las que Nuria Torray guía un breve recorrido por el pueblo pontevedrés de Combarro, pequeño pueblo marinero convertido en postal desde el franquismo en el que se pone de manifiesto como algunos pueblos, este uno de ellos, quedaron congelados en el tiempo, convertidos en estampa turística hasta hoy. Combarro es uno de esos ejemplos en los que el pueblo más que un espacio vivo parece una fotografía

para turistas, un lugar atemporal en el que los únicos visos de modernidad son los restaurantes y las tiendas de suvenires folclóricos. Un escenario teatral. Acompañada de nuevo por la “Alborada gallega” de *Los Relámpagos*, Nuria Torray dedica unas palabras a Combarro, y a “La Guardia” definida por ella misma como “*El último pueblo de España. Antes de Portugal*”, otra suerte de “Finisterre”. E inmediatamente se da paso al Parador de Jaén.

- **El baile en comunicación con la romería**

La representación audiovisual del baile está contextualizada en el marco de la romería popular. Entre Baiona y Combarro, Nuria Torray y la cámara viajan, como se ha dicho, a la romería de Lerez. Y a diferencia de las innumerables situaciones NO-DO en las que el baile se mostraba a las y los espectadores como una acción actuada, en este caso, se muestra la romería, y el baile en su contexto tal cual era. Es uno de los escasísimos casos en los que, más que folclorismo, se puede ver a gente normal con su ropa corriente bailando y disfrutando de un día de fiesta popular. La cámara entonces, se muestra testigo de un festejo popular veraz. Esto no significa que el “campo” que se abre ante la cámara de NO-DO no estuviera alterado por su propia presencia en ese mismo espacio. Tanto es así que, a pesar de que efectivamente la situación mostrada es veraz, está alterada por la presencia de la cámara y por la presencia de Nuria Torray puesto que el objetivo de las imágenes no es hacer un documento gráfico de la fiesta sino que es mostrar a Nuria Torray disfrutando de una fiesta popular como turista. Este hecho pretende mostrar una Galicia de fiesta abierta a la participación activa de sus visitantes para que ellos y ellas mismas descubran a través de sus cuerpo y de su propio ser el “ser gallego”, por ejemplo, a través del baile. En esto hay que tener en cuenta que la película es una adaptación para NO-DO de un documental de RTVE. En la ficha de este “Imágenes” no consta la dirección del documental pero sin duda todo parece indicar que este nuevo lenguaje dependió especialmente del realizador que trabajó para RTVE y parece claro también que NO-DO decidió incluirlo en su adaptación.

Las imágenes muestran una feria popular con una gran cantidad de personas presentes. Al principio, primeros planos de los músicos que habrían amenizado el festejo y primeros planos también de varias parejas mixtas de hombres y mujeres bailando. Bailando sin traje

folclórico, bailando sin más. No es un ejercicio folclórico, en principio. Lo que lo convierte en un “producto” es precisamente el montaje y la emisión de NO-DO (o RTVE si tenemos en cuenta el documental original). La imagen recoge lo que allí ocurría, si bien alterado por la presencia de Torray, pero el hecho de presentarse en NO-DO como una experiencia turística, convierte la situación en un “producto cultural” consumible el cual, a pesar de estar alejado de las fórmulas folclorísticas actuadas habituales en NO-DO, queda fijada en un “tipo” turístico con el valor añadido de la veracidad. El tipo de manifestación popular que se “vende” a consumo en este “Imágenes” ya no es aquel folclore presentado ante la cámara con una clara estructuración como era el caso del “Aires de mi tierra” en el que los turistas, de pic-nic coincidían “de casualidad” con una foliada –no foliada– folclorizada al máximo en el marco de su bucólico disfrute y con la que no llegaban a interactuar nunca.

Aquí no se ven imágenes en las que una agrupación folclórica esté siendo grabada en el marco de una actuación para la cámara. Aquí lo que se observa es a gente de fiesta “haciendo” aquellas cosas que “hace” cuando está de fiesta y, la protagonista de las imágenes, interactúa con el fenómeno en sí, pasando a ser –o pretenderlo ante el objetivo– una más entre el gentío. Cuando el plano toma distancia, se puede observar esa feria o romería en un plano más general: gente alrededor viendo bailar, norias y atracciones al fondo, niños jugando o subidos a los hombros de sus padres para poder ver mejor.



Lérez, y Galicia por extensión, se muestra abierta a la participación activa del turista en aquellas “cosas” que le son propias, a través de Nuria Torray. Las parejas de baile se ven

acompañadas en su baile por el baile de Nuria Torray quien, a pesar de bailar sin pareja explícita, intenta bailar *muiñeira* de la misma manera que los demás. De la misma manera que los demás no exactamente por dos razones: la primera de ellas porque Nuria Torray no es una más de los demás sino que es la protagonista directa de las imágenes y, como tal, la cámara a quien atiende es a ella primordialmente. En segundo lugar porque, así como las parejas que se ven bailando bailan “sabiendo” bailar – entendiendo el “saber” como un haber popular– Nuria Torray, y como es lógico por otra parte, no lo hace. Entonces, ¿qué hace?. Pues es indudable que baila, pero no baila con las personas que están haciéndolo sino que baila entre ellas, y, a quien baila es a la cámara que la filma. Aparece integrada en el círculo del baile pero no baila con ellos sino que se mueve de forma imitativa pero sin por ello necesariamente con interés de aprender, y siempre atenta, sugerente y comunicadora con la cámara, no con los participantes. Es más, por momentos, más que bailar parece que estorba a los que bailan: se mete por el medio, entorpece los movimientos de los demás, ocupa el espacio como considera para entrar en plano y, como curiosidad, baila bucólicamente descalza sobre un suelo de eucaliptal, de tierra y hojarasca.



Siempre mostrándose a la cámara sugerente, sensual, moderna, pizpireta, desenvuelta, alegre, ye-ye, muestra una imagen de Galicia en comunión entre lo “viejo” y lo “nuevo”, una Galicia abierta a la participación activa del extraño o la extraña en sus fórmulas tradicionales o populares al servicio claro del consumo. En este caso no se trata de un “producto” cosificado sino de un “producto” experimentado. Bailar en una foliada no es

algo que se pueda comprar con dinero, es algo que se puede vivir a través del cuerpo en el marco del descubriendo de una Galicia que según NO-DO “sigue viviendo a su manera” en la que el turista y la turista tienen plena cabida a través de una integración pretendida, a través de la figura de Torray, que no queda del todo lograda, teniendo en cuenta su comportamiento en el fenómeno bajo la atenta mirada de un guardia que vela por qué la gente no se agolpe al medio para dificultar el plano al cámara. Finalmente, a pesar de que se pretendía la espontaneidad en la imagen, era RTVE quien grababa. El guardia estaba allí para velar de que la fiesta popular no impidiera grabar a la cámara y, por tanto, modifica o altera el devenir natural de una fiesta popular. A Nuria Torray y a la televisión había que hacerle un espacio para que todo se pudiera grabar en condiciones. Una realización y cámara más etnográficas hubieras intentado pasar más desapercibidas precisamente porque lo interesante del fenómeno sería grabarlo tal y como era en su contexto popular intentando modificar la escena lo menos posible.



*Torray rodea bailando a las parejas que
bailan entre sí*



Guardia al fondo

- **La agrupación instrumental**

La agrupación instrumental que se ve no es la misma que la que se oye, como suele ser habitual en estos casos. La que se oye, dispone de gaitas y percusión la que se ve también pero hay elementos instrumentales que no se aprecian en la audición. La agrupación folclórica que consta en las imágenes de la foliada de Lerez son: dos gaitas, clarinete, bombo con platos y caja. En la audición no se percibe tímbricamente ni el clarinete ni tampoco el bombo con platos.

Los músicos son los únicos que van vestidos con el traje “regional”, de nuevo para ejercer legítimamente su actividad folclórica. Solía ser habitual que así fuese; que los músicos sí fuesen ataviados con la indumentaria folclórica y que los *romeiros e romeiras* acudieran a la romería con su indumentaria cotidiana o aquella reservada para ocasiones especiales como podía ser un día de fiesta. El traje masculino con el que visten los hombres –porque por supuesto los músicos son hombres– es el traje básico folclórico de *gaiteiro*: zapato, polainas, calzón, pantalón, fajín, camisa y chaleco.

12.2. La locución

La locución en todo el “Imágenes” viene dividida en dos tipos de intervenciones. Uno es aquel en el que la guía del documental es la locutora y el otro es aquel en el que la locución está en boca de cada una de las protagonistas visuales que, como Nuria Torray, guían la visita por cada uno de los Paradores.

Tanto la narradora como cada una de las tres protagonistas se expresan en primera persona del singular y en tiempo presente, con un lenguaje sencillo en su comprensión, familiar y cercano. El discurso o guion de todas ellas viene definido por el objetivo temático del propio material –el turismo– por lo que las palabras están dirigidas a mostrar el interés turístico de tanto los lugares visitados como los Paradores retratados.

El “Imágenes” abre directamente con planos de Galicia, concretamente de Baiona y su Parador, y quien guía el discurso es la voz de la narradora/locutora. Comienza explicando lo siguiente:

“El Parador del Conde de Gondomar en Bayona reúne todos esos atractivos. Situado en una península amurallada es en realidad un edificio modernísimo, abierto a la belleza única de la ría de Vigo”

De estas palabras, dos cosas a comentar. Por un lado, una a la que ya hicimos referencia puesto que la frase de inicio del “Imágenes” evidencia que se ha hecho un corte del documental de TVE sin atender a la incoherencia en la que se incurría. El espectador no

sabe cuáles son “todos esos atractivos”. No hay ningún tipo de información previa para poder entender a qué se refiere. En cualquier caso, y por cómo continúa el discurso, parece que se trata de “atractivos” que tengan que ver, por un lado con el confort del propio Parador, con su arquitectura y con la relevancia paisajística del enclave escogido.

Es interesante pararnos un momento en el hecho de que la propia narradora incida sobre el hecho de que el edificio del parador baionés “es en realidad un edificio modernísimo”. Así mismo fue, pero tal construcción no está exenta de polémica y guarda mucha relación con la prisa, con la poca consideración patrimonial que se tenía con algunas ruinas y con la idea estética de Paradores que se tenía.

Efectivamente el Parador de Baiona es un edificio moderno, de nueva construcción. Este hecho no evitó que se construyera un edificio que simulaba ser un castillo medieval, con su fortaleza rodeándola, estética que guarda mucha relación con el ansia constante de vincularlo todo con esa idea mitificada del pasado medieval propia del franquismo y que afectó a la Red de Paradores notablemente, tanto en su exterior como en su interior. Puestos a construir un nuevo edificio, el diseño podría haber sido de cualquier forma, pero el arquitecto Jesús Valverde Viñas, encargado de su remodelación, consideró, en primer lugar, que lo más rápido era hacer un edificio de nueva construcción y, en segundo, su forma actual de castillo o fortaleza. La historia de las diferentes edificaciones que se levantaron y a causa de qué en la península que hoy en día alberga al edificio del Parador, dentro del espacio amurallado, está documentado con claridad en la tesis doctoral de Cupeiro (Cupeiro, 2016: 539-566). La península estuvo fortificada desde el siglo II a. c. Albergó en su interior la conocida como Torre del Príncipe, cuya primera función fue la de servir de faro, pero que vivió una historia agitada desde muy temprano. La misma torre, el día 1 de marzo de 1493, fue el lugar desde el que se avistó por primera vez la llegada de “La Pinta” procedente de América, convirtiendo a Baiona en el primer lugar del mundo en saber la noticia del “descubrimiento” del llamado “Nuevo Mundo”. En el año 1500 los Reyes Católicos mandaron construir la Torre del Reloj en la que diez años más tarde se colgó una campana cuyo sonido avisaba a los ciudadanos de la villa de que se estaba produciendo un ataque.

1541 será una fecha a tener en cuenta para el estudio del Parador. Fue el año en que se fundó en la fachada occidental del castillo y a extramuros del mismo, junto a la Puerta del Pozo,

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

el Convento de San Francisco. Durante el siglo XVI el castillo sirvió también de prisión para la Inquisición, cuyas acciones en la zona se centraban fundamentalmente en el registro de barcos extranjeros. (*Ibid.*: 542)

El castillo original fue atravesado por diferentes usos y pasó por diversas vicisitudes hasta que en el año 1859 el Estado sacó a subasta pública el Castillo de Monte Real tasado en 47.985 pesetas a las que el Ayuntamiento de Baiona no pudo hacer frente en su momento a pesar de estar interesado en él para integrarlo en el patrimonio de la villa. Finalmente en el año 1877 fue comprada por el ingeniero José Elduayen Gorriti quien construyó su residencia habitual allí; “un hermoso palacio construido en esa época sobre la base del antiguo convento franciscano” (*Ibidem.*)

La cronología expuesta en el catálogo del Parador de Baiona de la tesis de Cupeiro explica claramente su proceso.

Torre del Reloj: 1510

Torre del Príncipe: 1663 (aunque su antigüedad data de 966)

Puerta del Príncipe: siglo XVII

Monasterio franciscano: 1541 extramuros-1583 intramuros

Muralla: aunque hay elementos preexistentes, su trazado actual se lo debemos al siglo XVII

Palacio de Monte Real: 1880 (*Ibid.*: 539)

La fortaleza volvió a manos del estado en el año 1963, en 1964 se inició el proyecto arquitectónico de Parador y el 21 de agosto de 1967 tuvo lugar su inauguración, fecha muy próxima sin duda a la emisión de este “Imágenes” de NO-DO o incluso del documental original de TVE. Y esto es interesante puesto que el Parador de Baiona no se recorre por dentro en el material audiovisual. Es decir, que el eje temático tiene que ver con él y con el interés turístico de diversos enclaves de las Rías Baixas. Teniendo en cuenta que Nuria Torray participa de la romería de Lérez, celebrada todos los años el 11 de julio, la grabación de las imágenes, también los planos de Baiona, con la actriz se habría hecho muy próxima

a esas fechas. Lo cual quiere decir a su vez que, cuando fue grabado el material, aún no había tenido lugar la inauguración del Parador y de ahí que se explique que sea el único caso de los cuatro que se ven en el “Imágenes” en el que solo se tomaron imágenes del exterior del edificio y nunca del interior del mismo.

Como último apunte al aspecto y proceso arquitectónico del Parador, decir que el Palacio modernista de Monte Real quedó destruido y en su lugar se construyó un edificio granítico con una idea regionalista y folclorista de la arquitectura. Patrimonialmente se consideró un error impagable puesto que se destruyó un bien inmueble de interés artístico para en el solar construir un edificio en el que se ponían de manifiesto las ideas estéticas, y lo que es más grave, las culturales, del franquismo. Pretendiendo dar una imagen vanguardista de la arquitectura a través del proyecto hotelero de Paradores, lo único que ciertamente ocurrió es que destruyó un bien valioso para reconvertirlo en un producto mixtificado, folclorizado, tópico, en el cual se ponían en marcha los mismos elementos folcloristas que en la música, por ejemplo. El caso de la construcción del Parador de Baiona pone de manifiesto cómo la consideración cultural y artística del franquismo no afectaba solamente a elementos culturales como la música, los trajes, los idiomas y la gastronomía sino que se llegó a poner de manifiesto en la arquitectura. Se construían almenas medievalizantes en edificios que nunca jamás habían tenido almenas pretendiendo que fueran más antiguos y más veraces y coherentes con un pasado mitificado de lo español que no era más que una mirada también inventada de la historia y del arte.

El caso del Parador de Baiona es probablemente uno de los proyectos de la Red que más daño han causado al patrimonio cultural de Galicia. Se trata de un ejemplo negativo de la influencia del turismo en el patrimonio por la flagrante destrucción del Palacio modernista de Monte Real, cuando se podía haber planteado un aprovechamiento o la ampliación de dicha construcción que, sin duda, tenía interés patrimonial. No obstante, se decidió optar por un proyecto de carácter regionalista ambientado en la arquitectura de los pazos gallegos que, en realidad, poco tiene que ver con estos salvo por la incorporación de las torres, las terrazas y la capilla; y decorado con cierto estilo marinero, pero con el mobiliario típico de la época en Paradores; en este caso creemos que, a juzgar por las imágenes del interior del antiguo palacio, algunos de los bienes muebles del mismo como armaduras y sillas también de estilo castellano, dada la procedencia de su primer dueño, fueron reutilizados para la decoración del Parador. (*Ibid.*: 551)

Ya que todavía no se podía mostrar el Parador de Baiona en su interior, había que encontrar otra disculpa para rellenar un espacio de metraje dedicado a él cuando el fondo

no se podía completar con esa información. Por eso mismo seguramente tenga sentido el hecho de que el viaje por Galicia es el único de los cuatro ejemplos en el que no se visita el Parador en su interior, pero también es el único caso de los cuatro en el que no solo se muestra el Parador y sus inmediaciones sino otros lugares próximos, como es en este caso el ejemplo de Lárez o de Combarro, lugares susceptibles de interés turístico.

Y esos otros espacios turísticos son los que va a ir viviendo Nuria Torray ante la cámara. Y decimos “viviendo” porque precisamente su narración se basa en la experiencia. La narradora la presenta como una mujer muy distinta de aquella que se aconsejaba desde todas las estructuras educativas del régimen apenas una década antes. Lo hace así.

“Que le pregunten a Nuria Torray como puede una divertirse allí. Teóricamente estaba descansando de su pasada temporada en los teatros oficiales donde precisamente representó una obra de Valle Inclán. Pero en realidad yo creo que estaba poniendo a prueba su resistencia.

Ahí está Nuria, cuidado, pensé. Porque conozco bien su temperamento y sé lo peligroso que puede resultar aceptar una invitación suya”

Y justo después de esa presentación empieza el recorrido turístico y ambas locuciones empiezan a dialogar entre sí a pesar de que, como explicamos, la narradora principal del “Imágenes” nunca aparece ante la cámara en el retrato de las Rías Baixas. Abre el diálogo entre las dos, Nuria Torray en la playa mientras se da paso a unas breves imágenes del pueblo de Baiona.

(N) Bueno, que te parece Bayona. Fue uno de los astilleros más antiguos de España y el primer puerto donde desembarcó Colón a la vuelta de América en “La Pinta”. Hay un monumento para recordarlo. Mañana lo vamos a ver.

(L) Pues yo estaba muy bien aquí, tomando el sol.

(N) Hoy hay romería y no querrás perdértela, digo yo.

(L) La romería era cerca de Pontevedra, me parece que se llamaba de San Benitiño... El lugar desde luego era precioso, y la música también.

Ese mismo día recorrimos varios pueblecitos de la costa.

(N) Combarro es un viejo puerto de pescadores y todo el está declarado conjunto monumental

(L) La verdad es que fue una guía magnífica y supo explicármelo todo muy bien.

(N) Y la Guardia, que es el último pueblo de España, antes de Portugal.

Como se lee, la locutora principal (L) dialoga unas veces con Nuria (N) directamente mientras que otras veces se expresa directamente con el y la espectadora. Los datos que se proporcionan sobre cada uno de los lugares que visitan son tan escasos que quedan resumidas en el breve diálogo expuesto en estas líneas. La información que se da es, básicamente, la que se desprende de la lectura del guion en unión con las imágenes de Nuria Torray disfrutando de forma lúdica de “sus vacaciones”. Galicia, a través de su oferta en las Rías Baixas se presenta hermosa, marinera, divertida y alegre, casi todos atributos que se relacionan con “lo gallego” a lo largo de toda la historia de NO-DO.

La locución, al menos en el caso de la muestra de Galicia como destino turístico, es un brevísimo esquema turístico, pequeño guion en el que se dan tres breves apuntes, reducidos de cuáles son las posibilidades de divertimento que un posible viaje a Galicia puede ofrecer al visitante.

12.3. La Galicia yé-yé

A lo largo de estas páginas hemos podido ver una Galicia notablemente distinta no solo de aquella *galaiquista* que se mostraba en las imágenes de los años cincuenta, sino también distinta de los otros tres ejemplos a mayores que presentan en el documental. No solo se hace a través de las imágenes en las que se representa la Galicia marítima, divertida, ocioso y de sol y playa sino que ese cambio viene representado por otros elementos. Por un lado la presencia de Nuria Torray, icono ejemplarizado de la “mujer moderna”, ayuda a tribuir a Galicia como un posible destino no solo de turistas con intereses tranquilos sino de personas jóvenes interesadas en un modelo de turismo más moderno. Por otro lado, la presencia de la música, banda sonora especialmente simbólica, como la que hace uso de los temas de *Los Brincos* y de *Los Relámpagos* respectivamente, apoyan la idea de que España está cambiando y aquella Galicia retratada bajo los estereotipos arcaístas da paso a una Galicia ye-ye, sesentera, marítima, deportiva, soleada y de fiesta. En un último lugar, el hecho de que se utilice el marco de una romería de forma participativa por parte de la actriz principal de esta parte, a pesar de caer en clichés folclóricos de Galicia, muestra una fiesta popular abierta al disfrute de todos y aquellas visitantes que se quieran animar a participar de ella.

Por supuesto, la imagen que se vuelca de Galicia es idílica, adecuada casi en exclusiva para un consumidor o consumidora con un poder adquisitivo medio-alto. Teniendo en cuenta que el “Imágenes” versa única y exclusivamente sobre Paradores parece adecuado pensar que el objetivo del mismo es la promoción de la Red de Paradores Nacionales como un bien hotelero a punto para ser disfrutado. Pero lo cierto es que eran exclusivas las economías españolas que podían hacer frente a una estancia vacacional en el Parador de Baiona (o en cualquier Parador) o hacer esquí acuático, o subir a un yate. Las vacaciones de Torray son como las “vacaciones soñadas” de cualquiera, pero no cualquiera podría haber asumido tal gasto por lo que parece que el documental está especialmente dirigido a una clase media. Esta idea quedaría reforzada atendiendo al material posterior al relativo a Baiona, el de Jaén, Santo Domingo de la Calzada y León, retratadas con una estética más formalizada, seria, incluso encorsetada. Nuria Torray es sin duda la más desenfadada, alocada y alegre de todas las mujeres que figuran en el documental. El hecho de que sea una mujer actriz también la vincula con el mundo del espectáculo y en ese universo más cosas les estaban permitidas a una mujer; o sino permitidas, al menos toleradas. El resto de las protagonistas se muestran según unos cánones más antiguos, ortodoxos, hegemónicos incluso. Por ejemplo, la locución que presenta a la mujer protagonista del Parador de Jaén viene presentada como una mujer que sabe llevar el Parador, de la misma forma que sabe “llevar su casa”. Ese no es en absoluto el modelo de femineidad que opera a través de la persona de Nuria Torray.

Con todo, la imagen simbólica de las Rías Baixas y del Parador de Baiona es totalmente distinta de las tres que se exponen a posteriori. La aportación de la protagonista, de la banda sonora, y de las situaciones que se exponen ante la cámara le concede un lugar diferencial, tanto de los otros tres lugares como de la misma Galicia de años atrás. El hecho consciente de las posibilidades lúdicas que ofrece Galicia, así como del alojamiento en la Red de Paradores a través de un Parador con un enclave espléndido para el turismo de élite como es el de Baiona, convierten a Galicia en un lugar más que apetecible a su visita para aquel y aquella que, eso sí, pueda pagárselo. Pero este era el modelo capitalista de la época, basado en la idea de extender el consumo a los trabajadores conectando el turismo exterior con el interior.

CAPÍTULO 13. GIMNASTAS JAPONENES EN ESPAÑA

DOC COL (1971)¹⁴¹

A principios del mes de mayo del año 1971 hizo una visita a España el equipo nacional de gimnasia de Japón. Tal “peculiar” visita se basaba en un programa de actuaciones o demostraciones gimnásticas de estos y estas deportistas por diversos puntos del país pero además del itinerario deportivo se les organizaron diversos programas que guardaron relación con lo turístico. Operadores de NO-DO acompañaron con sus cámaras las actividades, tanto las deportivas como las turísticas, del equipo nipón en Madrid, Pontevedra y A Coruña y el resultado de esas grabaciones fue este documental a color de casi 28 minutos de duración dirigido por Juan Manuel de la Chica Pallín con locución de Matías Prats. El material original constaba de tres rollos, como se puede ver en la ficha que aportamos a continuación, de los cuales el primero es un retrato de la visita a Madrid, el segundo y de tercero de las visitas realizadas en Galicia; diversos puntos de la provincia de Pontevedra y de A Coruña.

La estructura en cualquiera de los casos es siempre la misma. En primer lugar se muestra a los y las gimnastas desarrollando actividades turísticas por cada uno de los lugares que visitaron y en segundo lugar se da paso a las exhibiciones gimnásticas que ejecutaron en los pabellones deportivos de esos lugares. Atendiendo precisamente a esa doble estructura que se repite en cada uno de los enclaves todo parece indicar que la visita tenía que ver con dos objetivos: la embajada política a través de la colaboración deportiva y la promoción turística en el país nipón a través de esos agentes concretos.

La cuestión que principalmente interesa en el análisis de esta investigación es especialmente la segunda puesto que las imágenes son reflejo de cuáles fueron las estrategias promocionales que se pusieron en marcha en esa muestra de la España turística a los japoneses y en cómo los estereotipos folcloristas operaron en tales estrategias,

¹⁴¹ DOC COL 0911 (1971). Dirección: Juan Manuel de la Chica Pallín. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/gimnastas-japoneses-espana/2900954/>

especialmente en el caso de su visita a puntos de la geografía gallega. Y precisamente por ello el análisis de las imágenes no va a ser relativo al total de la duración del documental sino que se centrará en las imágenes que se encuentran entre el corte 00:11:23 al 00:27:36.

A lo largo de esos minutos de metraje el equipo japonés de gimnasia se ve de visita por Pontevedra, A Coruña, Santiago de Compostela y Vigo y solo en las ciudades de A Coruña y Vigo ejecutaron exhibiciones gimnásticas por lo que las visitas a Pontevedra y Santiago son puramente visitas turísticas. No atenderemos aquí a los minutos deportivos puesto que no forma parte del objeto de estudio de este trabajo a pesar de estar intercalados con los turísticos en el corte que hemos aportado pero de igual modo se harán breves apuntes a su respecto, por ejemplo en lo relativo a la banda sonora que acompaña a las imágenes.

Esta es la ficha técnica que consta en los archivos de Filmoteca Española al respecto de este material¹⁴².

GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA

Identificación

Número PIC CDEPN002256

Año de producción

Año de producción / Date
of production 1971

Notas al año de
producción / Notes about
production 19710000

Títulos

Título principal / Release
Title GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA

Título original / Original
Title GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA

Título de serie / Title of
serie DOCUMENTALES COLOR

Producción

¹⁴² “Gimnastas japoneses en España” (1971) DOC COL 0911. Ficha extraída de la base digital de Filmoteca Española

Notas a producción / NODO; 1971
Notes about Production

Dirección

Dirección / Directed by CHICA PALLIN, JUAN MANUEL DE LA • CHICA PALLIN, JUAN MANUEL DE LA

Guión / Argumento

Guión / Screenplay LLACA SUAREZ, PEDRO

Banda Original

Notas a la versión / DOC COL 0911
Notes about version

Duración original / 00:27:35
Running time

Fotografía

Director de fotografía / CHICA PALLIN, JUAN MANUEL DE LA • GARCIA DE CASTRO,
Photography EMILIO • FERROL, MANUEL

Notas a fotografía / 35MM, POS, COL, COMOPT, 786M, 27MIN 35SEG TV, 3R, LAB
Notes about Photography PROC RIERA

Sonido

Sonido / Sound Designer YANES GUERRERO, JUAN ANTONIO

Varios

Varios / Other crew 19871002

Intérpretes

Locución / Spoken by PRATS CAÑETE, MATIAS

Postproducción. Montaje

Montaje (técnico) / Film GARCIA VALCARCEL, ANTONIO
Editing by

Género

Género / Genre DEPORTES • DOCUMENTAL

Tema

| | |
|---|---|
| Tema / Subject | GIMNASIA |
| Notas a Tema / Notes about Subject | GIMNASIA |
| Rodaje | |
| Lugares de rodaje / Locations | ESPAÑA |
| Notas a rodaje / Notes about Locations | MADRID CAP • PONTEVEDRA PROV • CORUÑA; A PROV |
| Sinopsis | |
| Contenido / Contents | <p>EXHIBICIONES Y RECORRIDO POR MADRID, LA CORUÑA Y PONTEVEDRA.</p> <p>* ROLLO PRIMERO.</p> <p>* RECORRIDO POR MADRID, VISITAN: PUERTA DE ALCALA, PLAZA DE CIBELES, NEPTUNO, EL RETIRO, PALACIO DE ORIENTE. CIUDAD UNIVERSITARIA. SON SALUDADOS POR EL RECTOR DE LA MISMA. INSTALACIONES DEPORTIVAS. ARCO DE TRIUNFO DE LA MONCLOA. PLAZA DE TOROS. COGIDA DE TORERO. JAPONESES EN CAPEA TOREANDO UNA VAQUILLA. EJERCICIOS DE MANOS LIBRES REALIZADOS POR SOGO HITOMI. BALLET, FOLKLORE Y ARMONIA POR KOSAKA. MAYAJI EN LA BARRA DE EQUILIBRIO. KENMOTSU SOBRE CABALLOS CON ARCOS. NAGAI, CAMPEON UNIVERSITARIO REALIZA EJERCICIOS CON ANILLAS. BARRA FIJA. RECEPCION POR EL EMBAJADOR DEL JAPON A LOS GIMNASTAS JAPONESES. MESA CON PLATOS TIPICOS DEL JAPON COMIENDO CON PALILLOS. 323M.</p> <p>* ROLLO SEGUNDO.</p> <p>* VISITA A GALICIA. CATEDRAL DE SANTIAGO. COMBARRO (PONTEVEDRA). HORREOS GALLEGOS. PLAYA DE RIAZOR (LA CORUÑA CAP). JAPONESES TOCANDO LA GAITA. RECITAL DE DANZAS Y CANCIONES GALLEGAS. PUERTO DE LA CORUÑA. CAMPO DE FUTBOL DE RIAZOR. EL CAMPEON DEL MUNDO HACE EL SAQUE DE HONOR. PABELLON DEPORTIVO DE LA CORUÑA. EL CAMPEON NAGAI REALIZA EJERCICIOS A MANOS LIBRES. PARALELAS ASIMETRICAS, EJECUTADAS POR IRASIMA. ANYU REALIZA EJERCICIOS SOBRE BARRA DE EQUILIBRIO. VIGO. PAZO DE CASTRELO. 226MTS.</p> <p>* ROLLO TERCERO.</p> <p>* PLANOS DE VIGO, PLAYAS Y PUERTO. CENTRO DEPORTIVO MUNICIPAL. MIAYO, PARALELAS ASIMETRICAS. KENMOTSU, ANILLAS. CABALLO CON ARCO, NALAI. BARRA FIJA KENMOTSU. (237 MTS).</p> |
| Notas generales | |
| Notas / Notes | COD: 21NA, 21EX |

13.1. Cuestiones relativas a lo musical

- **La banda sonora**

La música que acompaña a las imágenes de este documental se caracteriza por su heterogeneidad. Ocurre en la crónica sobre la visita a Madrid y también ocurre en la que se centra en la visita de diversos puntos de la geografía gallega. Así, de cuatro enclaves que aparecen en el documental –Pontevedra, A Coruña, Santiago y Vigo– son ocho distintos ítems musicales los que figuran en el recorrido por Galicia, de muy diversos estilos y géneros musicales como veremos, organizados en múltiples cortes. De esta enorme cantidad de ejemplos musicales muchos de ellos están relacionados con las exhibiciones deportivas dentro de los pabellones de la ciudad coruñesa y viguesa. Las exhibiciones gimnásticas van acompañadas de diversos ejemplos musicales, también heterogéneos entre sí, cuya función viene a ser la de acompañar y/o dinamizar los ejercicios que muestran las imágenes, sin aportar significados especialmente relevantes.

Cosa diferente ocurre cuando las imágenes muestran el ejercicio turístico de los gimnastas japoneses en su recorrido por los cuatro puntos establecidos, principalmente en el caso de Pontevedra, Santiago y Vigo, más que en el de A Coruña.

Pontevedra aparece musicalmente retratada única y exclusivamente por un ítem tradicional que parece ser fruto de la grabación en directo y por lo tanto guardaría coherencia musical con las imágenes proyectadas sobre una agrupación folclórica pontevedresa que fue la encargada de dar la bienvenida a los nipones a través del ejercicio folclórico. La agrupación, a la que dedicaremos análisis en lo sucesivo, según Matías Prats es el grupo “Virgen Peregrina”, llamado de coros y danzas pero el uso de tal categoría no guardaría relación alguna con los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

El ítem que suena, por lo tanto, parece coincidir con la interpretación folclórica, a cargo de dicha agrupación, ejecutada ante las imágenes. Se trata de una pieza vocal, es decir que se presenta con parte cantadas, ejecutada también por agrupación instrumental folclórica. No se trata de una *muiñeira*, en esta ocasión sino que se trata de una “*foliada*” en compás

ternario. Del texto de la parte que se presenta cantada no se entiende apenas nada por dos razones principalmente. La primera de ellas porque la música queda por detrás de la locución y por lo tanto la voz de Matías Prats dificulta notablemente la audición y por lo tanto la discriminación del texto y, la segunda, porque la calidad del sonido de la grabación tampoco nos ha permitido poder descifrar lo que se dice en el texto.

La pieza que se oye se corresponde con la siguiente transcripción y su interpretación se corresponde con la forma expuesta en el siguiente cuadro.



Si consideramos la frase A del compás 1 a la segunda parte del compás 11, sería frase de la última parte de ese compás 11 (por tratarse de un inicio anacrúsico) hasta la segunda parte del compás 32 en donde empezaría de nuevo A hasta el final. Por lo tanto la forma exacta en la que presenta en el NO-DO es AA BB AA de las que las primeras A serían únicamente instrumentales y en la exposición de la frase B se iniciaría el canto, siempre acompañado por la formación instrumental folclórica, hasta el final de la exposición del tema.

| | | |
|----------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| AA | BB | AA |
| Estrillo Instrumental | Estrofa Vocal+instr. | Estrillo Vocal+instr |

Los siguientes casos no van representados a partir de un ejemplo musical folclórico por lo que Pontevedra es la única que queda retratada a través del ejercicio folclorístico sin embargo resulta de interés hacer un breve recorrido por tales ejemplos. El siguiente espacio urbano en figurar ante las imágenes es la ciudad de A Coruña y el retrato de la misma se divide en dos, la parte relativa a lo turístico y la parte relativa a lo deportivo. La turística viene a ser un brevísimo recorrido por la ciudad, acompañada de una música de banda y la deportiva tiene lugar en el interior del estadio de Riazor y va acompañada de ejemplos musicales diversos y heterogéneos que pretenden dinamizar musicalmente los ejercicios gimnásticos que se muestran en las imágenes.

Después de A Coruña se da paso a Santiago de Compostela y en ella solo se muestra a los y las japoneses en las inmediaciones de la catedral –Plaza del Obradoiro e interior del templo. La música es de dos tipos presentada en tres partes. La primera de ellas es un extracto de la banda sonora de Emilio Lhemberg Ruiz, compuesta para el documental en blanco y negro del año 1951 “Galicia y sus gentes” por lo que se evidencian dos cuestiones: la reutilización de los materiales musicales aun pasados veinte años desde el caso anterior y de nuevo el uso de música orquestal con base popular en el retrato colorista de Galicia. Seguidamente, el interior de la catedral, figura acompañada de la Tocata y Fuga en re menor, BWV 565 de Johann Sebastian Bach, interpretada para órgano¹⁴³. Sin duda su uso tiene que ver con un intento coherente de vincular un templo cristiano a la música sacra del compositor alemán en su repertorio organístico. En las mismas imágenes del interior se pueden apreciar planos generales del gran órgano barroco que corona el pasillo central de la planta de cruz latina de la basílica. El uso de la música en este caso pretende ser diferencial a nivel simbólico, uniéndolo artísticamente al órgano, la catedral y a Bach con el Barroco artístico y con La Iglesia. Su sentido es tan relativo a las imágenes del interior de la catedral que en cuanto las imágenes muestran a los nipones bajando las escaleras exteriores de la Plaza del Obradoiro, la banda sonora regresa a la composición de Lhemberg Ruiz para continuar a su llegada a Vigo, en donde se mantiene, hasta dar paso a las imágenes deportivas en las que la música vuelve a cambiarse su sentido acompañante hasta el final.

¹⁴³ Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=mICIUxR7kLo> [Fecha de consulta 08/08/2016]

- **La agrupación instrumental**

La agrupación que consta en las imágenes de este documental es de las más numerosas mostradas en NO-DO a excepción de las macro participaciones de las Demostraciones de Educación y Descanso. Pero su particularidad no solo se basa en lo numérico sino que también es extraordinario a niveles cualitativos puesto que la participación de niños y niñas es inusualmente amplia lo que nos lleva a pensar que, más que de una agrupación instrumental concreta, se trata de una agrupación folclórica con escuela. Los planos captan con claridad ambas características, tanto aquellas que tiene que ver con el número de participantes como con el hecho de que la mayoría sean niños y niñas.

En las imágenes se ven niños y niñas tocando, cantando y bailando. Primero tocando y cantando ante los deportistas japoneses, como muestra folclórica de Galicia en la recepción de la embajada a Pontevedra y después bailando. Bailando para ellos y tocando para ellos. El final del retrato pontevedrés muestra como unos y otros participaron juntos, de peculiar manera, del ejercicio folclórico gallego. Así, aunque por supuesto no han de ser considerados intérpretes, se pueden ver planos tan curiosos como alguno de los japoneses soplando una gaita.

La agrupación instrumental es bastante más amplia pero también bastante más rica, a nivel organológico, de lo que suele ser habitual en los ejemplos folclóricos de NO-DO. Así por ejemplo, se pueden apreciar con claridad no solo las gaitas, el tamboril o el bombo habitualmente mostrados sino también *pandeiro cadrado* o *pandeiretas*, además de una gran cantidad de niños participando del folclore a través del canto, cuestión nada habitual en NO-DO tampoco.





- **El baile**

El baile folclórico se enmarca también en la recepción que el grupo “Virgen Peregrina” celebró en Pontevedra en homenaje a la peculiar visita. Del mismo modo que se ve a niños y niñas cantando y tocando, también se ve a niños y niñas bailando. La música con la que

se acompañan las imágenes es solo una, sin embargo, los breves ejemplos que se ven bailar son varios por lo que la música, a pesar de que lo más probable es que hubiera sido recogida en grabación por los técnicos de NO-DO aquel mismo día, no coincide con lo que se baila. Como se ha especificado en la parte dedicada al estudio del ítem popular, se trata de un ejemplo ternario, en compás de 3/8, lo que significa que lo que se oye es una *jota* o “*foliada*”. Los dos breves casos en los que fugazmente se ve bailar son *muiñeira* puesto que los pies de los niños que están bailando marcan un compás binario en 6/8.

Las imágenes relativas al baile, del mismo modo que las imágenes relativas al ejercicio folclórico puesto en marcha en Pontevedra, se insertan en una colección de planos en diversos escenarios turísticos de la provincia pontevedresa, cambiando fugazmente. En tales planos se ven imágenes como puertos marineros, playas, Baiona y su parador, iglesias de interés turístico, paisajes, hórreos, de nuevo Combarro, etc. Podríamos decir que se trata de una sucesión de postales, normalmente en planos fijos, que van pasando ante el espectador o espectadora mostrando la belleza de la ría de Pontevedra y Vigo. En el medio, como apunte musical y folclorista, se suceden del mismo modo, rápidas imágenes que van retratando la folclórica recepción que se puso en marcha para los visitantes japoneses.

De los dos planos en los que se ve bailar, el primero de ellos es de apenas un par de segundos y lo único que se puede apreciar son las parejas mixtas de niños, vestidos todos ellos con el traje regional, bailando para los japoneses una *muiñeira*.



Sin embargo, el segundo de los planos en los que se participa bailando es considerablemente más largo y de gran interés. De nuevo se trata de una *muiñeira* pero ya

no se trata de un ejemplo en el que los que “saben” bailan y los que “no saben”, miran. Es decir, que no se trata de una actuación folclórica en la que los japoneses solo tenían que mirar sino que se muestra un espacio musical compartidos entre los unos y “los otros”. Los y las japonesas se esfuerzan en “aprender” a bailar –al menos el producto que se les está mostrando– para poder participar activamente del baile. De la misma forma que se veía como alguno de los deportistas intentaba sacarle sonidos a la gaita, en estos planos se ve como las y los gimnastas se divierten con los niños y niñas, acompañándolos, como pueden, en el ejercicio del baile.

Los planos son bastante caóticos a nivel formal pero sin duda alguna el objetivo del operador en ese momento no fue en absoluto el de recoger con calidad técnica el baile, visto además que no se trata de un baile ejecutado bajo fórmulas coreográficas rígidas, sino que lo principal, y en ello se centra la cámara, es recoger ese momento de “hermandad” entre los de aquí y los de allá a través del ejercicio musical, a través del ejercicio folclórico. Japoneses y japonesas bailando en Galicia con “gallegos y gallegas” vestidos estos y estas con “sus trajes”, divirtiéndose, sonriendo, disfrutando, experimentando. Verbos que tienen que ver con aquello que se vive por uno mismo, y no solo aquello que se observa de forma pasiva. La cámara se esfuerza en mostrar como el modelo turístico que se ofrece desde España no es aquel en lo que solo se mira o se observa sino que en ella, y sus pueblos, se puede hacer, participar, vivir, compartir ese lugar de la cultura. Suena idílico, democrático, próximo y abierto. La cuestión es que lo que los japoneses y japonesas hacen no es más que un producto fijado, un elemento cultural folclorizado que no formaba, ni forma parte, de las estructuras culturales reales de la sociedad gallega, como se ha dicho, ni por aquel entonces ni hoy en día. El objetivo de la cámara es mostrar a los turistas compartiendo cultura pero lo que ciertamente ocurre es que aparecen compartiendo folclore, un producto de consumo estructurado, ese día y en aquel lugar, única y exclusivamente para turistas.

En este sentido, no podemos dejar de recordar las reflexiones que Jane y John Comaroff desarrollan al respecto de la puesta en escena de “lo auténtico” para turistas por parte de los masabo en la transformación clara de la cultura en mercancía comercial capitalista: “[...]el plan consistía en ofrecer actividades africanas tan “auténticas” como la caza con arco, técnica que muy probablemente los masabo no utilizaron jamás puesto que son zulúes”. (Comaroff y Comaroff, 2011:28).

No se trata de comparar el ejercicio práctico del folclore a través de la *muiñeira* con la caza con arco de los zulúes “representada” por los masabo para los turistas puesto que la *muiñeira* sí ha de considerarse como un bien cultural musical de Galicia, pero la ejecución técnico-coreográfica de la misma no está en el haber de todas y cada una de las personas nacidas en Galicia. En absoluto de hecho. Cada vez son más las personas que se sienten interesadas en el aprendizaje del llamado “baile tradicional”, interés que evidencia que si hay que aprenderlo es que no se trata de un elemento cultural vivo sino de un elemento folclórico que, habiendo sido tradicional en algún momento, hoy se ha convertido en una marca nacional de galeguidade.

Lo que hacen los niños y niñas de la agrupación “Virgen Peregrina” es una cosa muy similar a las representaciones teatrales con plumas y taparrabos que los bosquimanos representaban ante los turistas antes de irse a sus humildes casas a vestirse con su ropa occidental como cualquiera para que los turistas consumieran la experiencia de lo “auténtico” en África. Pero el “ser vistos”, así como el ofrecer “lo propio” a los y las japoneses como algo real en lo que participar, como una experiencia real de la que formar parte, convierte el propio producto en algo sobre lo que pensarse. “Eran vistos y, recíprocamente, podían verse como un *pueblo* que tenía un nombre, “una tradición un estilo de vida”. En otras palabras, una cultura” (*Íbid.*:25). Sin embargo se convierte en acerbo cultural pero no a través de un elemento culturalmente vivo, dinámico, real, sino a través de una fórmula folclórica que queda fijada para nunca más cambiar (o apenas) y eso tiene un coste cultural alto: la conversión o invención de la cultura propia a partir de criterios de consumo puesto que pasa a convertirse en un producto mercantilista solo que solo tiene sentido en el, y para el, ejercicio turístico.



- **El uso de los trajes**

En el ejercicio folclórico captado por la cámara en Pontevedra hay dos tipos de vestimenta: la folclórica de los “gallegos y gallegas” y trajes de corbata y vestidos en los gimnastas japoneses. La primera responde al ejercicio folclorístico de la cultura en función del turista que se encuentra en frente, consumiendo ese producto. La segunda no sabemos si responde al uso habitual de la ropa y vestimenta de los japoneses o está occidentalizada para la visita. Una es una categoría prefijada y no real de la cultura, vestida por los “indígenas” para mostrar la representación de lo propio a los turistas. En ese sentido, las palabras de Hylton J. White que citan Jane y John Comaroff, relativas a los taparrabos de los bosquimanos parecen más que adecuadas: “Luego, cuando los turistas se retiraban a ‘lujosos chalets de ‘estilo bosquimano’, los *san* ‘se sacaban los taparrabos, se ponían sus harapos occidentales y volvían al hogar, en un barrio de casuchas miserables [...] oculto a las miradas de los viajeros’ (White citado en *Íbid.*:24). Así harían “los gallegos y gallegas” con sus trajes folclóricos al acabar el espectáculo. Quizá también los y las japonesas, en el hotel, se quitaban los harapos occidentales para ponerse otra ropa, pero solo podemos tener seguridad del ejercicio en el caso de los primeros.

Eso es lo que viene a ser, a nivel simbólico, los trajes folclóricos de los niños y niñas de la “Virgen Peregrina” de cara a los japoneses; una suerte de taparrabos bosquimanos que sirven para retratar a partir de lo folclorístico la cultura pero también propicia el que los japoneses y japonesas en este caso, partan de Galicia –y de España– con una imagen clara, colorista, tipista, reconocible e inolvidable de lo que es Galicia y “sus gentes” (sirva el paralelismo con el título del documental de 1951).

Pero además, de nuevo y como solía ser habitual en el caso de los retratos folcloristas de la época, ya fueran a través de agrupaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, o de agrupaciones asociadas a la obra de Educación y Descanso, o de agrupaciones folclóricas diversas que estuvieran en activo durante esos años, el “traje regional” con el que se vistieron esos niños y niñas en una de las versiones más folcloristas y rancias del mismo. Faldas acortadas hasta por encima de las rodillas incluso, dengues mal colocados, pañoletas colocadas en la cabeza de las niñas, faldas rojas con bandas negras (por supuesto), pequeños “*gaiteiros*” (en términos de categoría) con chalecos, polainas,

calzones y todo lo necesario para que aquello pareciese sin duda “gallego”. Es de tremendo interés porque este material da buena cuenta del hecho de que no solo aquellas agrupaciones folclóricas vinculadas directamente al poder de estado franquista recaían en procesos de folclorismo, idea muy extendida en la actualidad y que es tremendamente falsa. La mayoría de las agrupaciones folclóricas, sin necesidad de tener ningún tipo de vínculo directo con estructuras de poder, recayeron en esta idea folclorística de la cultura, imagen que con el paso de los años se ha ido modificando, aunque no siempre desligándose de tales procesos o similares. A fin de cuentas, no hacía falta ser de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, por ejemplo, para caer un folclorismo de este tipo. Es más, los trajes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina nunca llegaron a ser tan pobres, simples, homogéneos entre sí, cortos y descuidados en general, en relación a los “usos folclorísticos” de lo que debía ser un “traje de gallega”. Precisamente no eran los “Coros y Danzas” los que mostraban los productos más tipificados y estereotipados y este material da buena cuenta de ello.

Fue un traje, el de saya roja con bandas negras, con el que las agrupaciones folclóricas rompieron poco después del franquismo puesto que recordaba profundamente a las fórmulas folcloristas puestas en marcha con anterioridad. Los estudios sobre indumentaria en Galicia fueron cada vez en aumento y a pesar de que volvían a mostrar productos culturales inventados, se empezó a ser consciente de tal proceso de invención y por lo tanto se fue creando una industria de artesanía relacionada con el textil de los trajes, cosidos ricamente y evitando los elementos folcloristas, con un mayor fundamento, en relación a los modelos de vestimenta que habían sido tradicionales en un tiempo anterior.

Outra icona rancia do folclorismo, o “traxe típico”, pódenos valer para facer una reflexión parecida: hoxe ninguén considera crible o “traxe rexional galego” que a nosa xeración coñeceu como epítome da identidade ancestral. Os etnólogos teñen demostrado ata a saciedade que, como no resto de Europa, é una mistificación da maneira de vestir dos labregos que foi cambiando coa moda. O traxe galego, en concreto, viu substituídos os refaixos de picote por enaguas no século XIX, cando as rapazas ricas se negaron a levar una prenda tan incómoda. Logo recibiu una forte impronta da Sección Feminina baixo a ditadura (introduciuse entón a cor vermella, por exemplo, para “facer máis alegre” o traxe. (Murado, 2013:187)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Proceso no solo puesto en marcha por la Sección Femenina sino que muchas otras agrupaciones folclóricas asumieron como propio el mismo traje el cual siguió evolucionando con los años hacia formas todavía más homogéneas, más tipistas, más folcloristas.

En cualquier caso, el “traje típico” viene a ser un elemento de veracidad cultural ante el país nipón cuando no lo es. El problema es que los gallegos y gallegas nos pensamos a nosotros mismos, igual que otros pueblos tanto de España como de Europa, a partir de estas fórmulas fijadas de la cultura, fórmulas que hoy en día se rechazan de base a nivel teórico pero que se siguen usando porque siguen siendo rentables a niveles empresariales. La paradoja entre lo que es incómodo a nivel identitario pero que sigue siendo rentable a nivel económico. Y en ese punto estamos. Y en el mismo el “traje gallego” sigue siendo un *hit* de ventas en los comercios de souvenir, tanto en las gallegas con el “gallego y la gallega” como en Andalucía con “la folclórica” que ha llegado incluso a los iconos del WhatsApp.

No deja de ser curioso que sean precisamente los gimnastas venidos de Japón, ese lugar tan “exótico” y “étnico” en el pensamiento occidental (más aun de los años setenta en Galicia), los que aparezcan retratados bajo vestimentas de normalidad, siguiendo los diseños de la moda del momento, lejos de estereotipos folcloristas. Lógico por otra parte puesto que tal estructura “étnica” y folclórica se pone en marcha para mostrarle al que viene de lejos para que cuando marche de vuelta a su lugar lo cuente y así seguir moviendo la rueda capitalista del turismo.



El corte de las faldas de las niñas, al fondo, por encima de la rodilla

13.2. La locución

La locución, guiada por la voz más que icónica de Matías Prats, se divide, del mismo modo que las imágenes y la música, en dos ejes temáticos que se van intercalando: lo turístico y lo deportivo. Las palabras, es decir, el discurso, es más que un evidente complemento de los mensajes que se desarrollan en las imágenes por lo que el análisis de las mismas sirve para reforzar el doble objetivo de la visita de los gimnastas: aquel que tiene que ver con lo político a través de la embajada deportiva y aquel que tiene que ver con lo económico a partir de la promoción de lo turístico.

Ateniendo al orden de exposición de los enclaves gallegos podemos hacer un recorrido simbólico por los mensajes de la locución pero también podremos extraer mensajes claros de los significados generales que se asocian a Galicia y “lo gallego” en términos generales, que redundan de nuevo sobre viejos estereotipos ya vistos en ejemplos anteriores y mensajes explícitos de género, en relación a las deportistas deportivas.

Para empezar, la locución relativa a Galicia hace su primera parada en Pontevedra con las siguientes palabras:

“Es el Japón un pueblo donde el sol nace y cuyos habitantes puede decirse que viven cara el mar. Por eso, al asomarse a la vieja Galicia, a la ancestral Galicia, contemplan complacidos sus playas, sus puertos, sus rías, sus pueblos marineros y todo ese conjunto maravilloso que les ofrece la visión de esta antigua región española que durante mucho tiempo fue considerada como el fin de la tierra”.

Más allá de la colección de lugares que se cita, así como de los calificativos, siempre en clave positiva, que se le asignan, Galicia vuelve a ser “la vieja” y “la ancestral”; la Arcadia que fue, a fin de cuentas, a lo largo de los discursos del franquismo (y no solo), muy especialmente en aquellos años cincuenta en los que quedaba retratada precisamente por su virginal estado, su purismo, su esencialismo y su primitivismo. Galicia es vieja, antigua, virgen. Un hermoso vergel verde y azul en el que se funden el mar y la hierba que parezca que solo se pueda mirar para no corromper. Como decía Murado “Galicia é húmida e verde, mais non é un verxel” (Murado, 2013: 18). Esa consideración simbólica es parte del discurso construido y reproducido sobre ella que no responde a un retrato real sino a un

retrato mítico de la misma que, en este caso, se encuentra con Japón a través de sus visitantes.

A continuación, la voz se alza ya para narrar el especial espectáculo folclórico que los y las japonesas están a punto de disfrutar activamente con los niños de la agrupación “Virgen Peregrina”.

“En un alto en el camino, con la maravilla al fondo de la ría de Pontevedra, escuchan la actuación del coro infantil “Virgen Peregrina” que, con toda gentileza, ofreció un recital de danzas y canciones gallegas. Después de arrancar notas a la legendaria y céltica gaita, se mezclan espontáneamente con los actantes y ensayan, no cabe duda que con acierto, los pasos de nuestros típicos bailes”

Palabras que recuerdan al discurso de lo que en el capítulo 10 hemos llamado *galaiquismo*; aquella mirada mítica del pasado y presente de Galicia que guardaba relación también con el mito del celtismo, de lo guerrero, de lo antiguo, como fórmula para manejar la contradicción de la diferencia en la que se basaban los primeros teóricos galeguistas vinculando a Galicia con el mundo celta. La gaita, instrumento tremendamente extendido en múltiples formas por toda Europa, es probablemente de origen asiático y los primeros casos documentados con claridad son mediterráneos, en la antigüedad clásica.

El origen de la gaita, y el de la cornamusa, es oscuro. Se han formulado diversas hipótesis sobre su existencia en la antigüedad basándose en fuentes de dudosa interpretación. Parece claro que el odre como depósito de aire ya era conocido en la antigua Grecia y Roma, aunque se suelen fijar los inicios de la cornamusa en las primitivas flautas, a las que se les añadió un *fol* o fuelle, para aliviar el esfuerzo pulmonar y conseguir la continuidad sonora. Más adelante, en el fuelle se adoptan bordones que producen notas pedales. La cornamusa se vincula, además a pueblos relacionado con el pastoreo. Este instrumento pudo llegar de Asia, quizás de la India, y se extendió por la cuenta mediterránea, donde aún sobrevive. La evolución posterior siguió la historia de la música medieval. En el caso de la gaita gallega, se mantuvo la tesis de su origen céltico, apoyada en la popularidad del instrumento en los pueblos celtas, y en el “celtismo” como explicación de la base étnica gallega. Quizá es más lógico pensar que, considerando el conocimiento del instrumento que tenían los romanos (la *tibia ultricularis* o flauta con odre) serán ellos quienes la transmitan y propaguen a través del Imperio. (Pérez Lorenzo, 1997: 384-287).

Por otra parte, el discurso de “lo nuestro”. Da igual de que pueblo se tratase, en el caso de las manifestaciones culturales bajo la dictadura franquista y de qué etapa concreta, porque en cualquiera de los casos, cualquier atisbo de diferencia cultural –potencialmente utilizada con posibilidades diferenciadoras e identitarias– quedaba asimilada bajo la bandera de lo nacional, mencionada en este caso a través de la fórmula lingüística: “nuestros típicos bailes”.

Y con estas palabras queda cerrada la estampa folclorista mostrada en Pontevedra. Al concluir esta se da paso a Coruña que queda retratada como “la hermosa”, después de Santiago con su universidad (sorprendentemente), su catedral, el Pórtico de la Gloria y sus *típicas rúas*, y para finalizar Vigo de la siguiente manera.

“La trabajadora, la industrial y marinera ciudad de Vigo es visitada con detenimiento. El puerto, la ría, sus calles, todo el ambiente es captado por estos atletas que van a realizar otra de sus demostraciones en el pabellón municipal instalado dentro de un gran complejo deportivo”

La locución cerrará del mismo modo que las imágenes, en el interior del pabellón deportivo de Vigo con la demostración gimnástica por lo que no atenderemos a las palabras exactas que utiliza la locución para despedir el documental y con él a Galicia puesto que tiene que ver con lo deportivo y no con lo turístico.

Para concluir, dos apuntes. Uno relacionado con el género y otro el turístico de nuevo, pero relacionado con la industria del souvenir. La consideración de género aparece resumida en dos distintos puntos de la locución. Uno se refiere a las mujeres coruñesas y el otro se refiere a las mujeres japonesas. De las primeras, la siguiente locución:

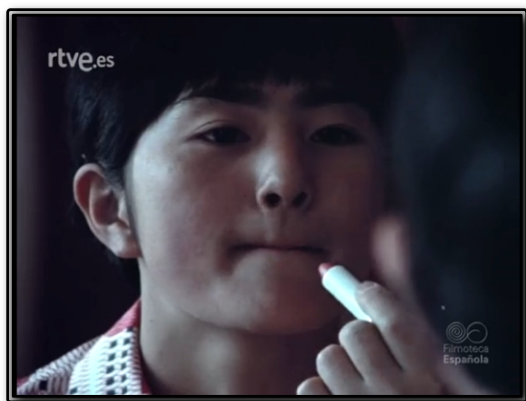
“Dicen que Coruña no tiene balcones. Si Coruña es bella por sus paisajes y mujeres, también lo es por sus miradores corridos, bella estampa de los cantones, que impresiona vivamente al viajero que llega a la ciudad por primera vez”.

Una ciudad definida por su belleza, belleza que se relaciona principalmente por el paisaje urbano de la ciudad y sus mujeres. No hay mucho más que explicar, ni de la ciudad, ni de las mujeres, ni del por qué de semejante asociación, pero así mismo ocurre.

De las gimnastas japonesas, las siguientes palabras, que a su vez unen con el segundo
apunte mencionado; el de género.

*“Ha terminado el entrenamiento y las gráciles japonesitas, que no olvidan nunca, ni
cuando actúan, su condición femenina retocan su natural encanto. Como todo viajero
compran recuerdos y escriben postales, otras, mientras tanto, contemplan el paisaje verde
y azul en que está enmarcada su residencia”*

El mensaje de género no puede ser más explícito. Mujeres japonesas dedicadas al deporte
de alto rendimiento, formación física que el franquismo, especialmente en sus primeros
años y a través de la doctrina de la Sección Femenina recomendaba en su justísima medida
para las mujeres puesto que masculinizaba el cuerpo de una forma no deseada para una
mujer “esposa”, mujer “hija”. Las llamadas “*japonesitas*” por la locución, no desatienden
una de las facetas que el franquismo consideraba de vital importancia en la “mujer
española”: la femineidad. El hecho mismo de que sean mujeres que se salen de la norma o
doctrina de género franquista, mujeres deportistas profesionales que viajaban dentro de un
equipo nacional acompañadas de otros hombres que formaba parte del equipo profesional
del mismo modo que ellas, obligaba a justificarlas puesto que resultaría cuanto menos
incómodo –o retrato insuficiente de una mujer– y de ahí aprovechar la ocasión del peinarse,
maquillarse o arreglarse. Son las mujeres japonesas las que se muestran en esa faceta que
“no olvidan nunca” por su “*condición femenina*” y no lo hombres en absoluto. No hay una
escena ni lejanamente similar a esa en los 27 minutos del documental en relación a lo
masculino. ¿Por qué? Porque no era necesario sin duda. Sin embargo sí parecía serlo en
relación a la mujer. Retratarla solo a partir de su éxito profesional, en este caso deportivo,
y no a partir de su “*natural encanto*”, desprendido de su condición de género no parecía
una opción adecuada para NO-DO, a pesar de que corriera el tardío año 1971 y España
hubiera cambiado.



Y lo último, y efectivamente “*como cualquier viajero*”, nos muestra NO-DO a las mujeres japonesas consumiendo el souvenir turístico con una postal en primer plano que es también explícita y simbólica del folclorismo que reside en las postales souvenir. Como apunte final, la reflexión al respecto de lo similar que resulta la estampa que la gimnasta japonesa escribe, con la estampa de Galicia que NO-DO les ofrecía, a ellos como turistas, y a todos y todas las espectadoras españolas a través del cine. Estampas sobre estampa, podríamos decir.



13.3. “Galicia etnotemática”

De los mensajes simbólicos que se vierten, de forma explícita o implícita en este documental, básicamente la mayoría son repetición de viejos esquemas. Por un lado, la construcción de la cultura a través de esquemas folcloristas y estereotipados. Algunos, como la Arcadia, se vinculan al viejo discurso del *galaiquismo* pero en cualquier caso se ponen al servicio de la embajada –aspecto que tampoco es nuevo si recordamos aquel noticiario del año 1948 en el que se mostraban las relaciones diplomáticas entre Argentina y España a partir del folclore de los Coros y Danzas de la Sección Femenina– y al servicio de lo turístico. El uso de lo típico y los tópicos no sirven para mucho más que para eso, para la promoción turística de un comercio aún sin explotar como podía ser el japonés y que sin duda fue en aumento con el paso de los años.

Viejo conocido también el mensaje de género, vertido en este caso a través de mujeres de otra cultura radicalmente distinta de la que no interesa mostrar su rol exacto en coherencia con su lugar de procedencia sino adaptar su comportamiento a las fórmulas en las que el franquismo adoctrinaba desde hacía decenios en España y de las que NO-DO fue testigo e instructor de excepción gracias a la potencia mediática del cine. El interés por saber cuál era la condición de una mujer deportista profesional en Japón, o cuál era la relación que las unía con sus compañeros masculinos de equipo no interesa puesto que, a pesar de seguro no haber sido en régimen de igualdad, mostraba como había mujeres en el exterior –cosa que por supuesto también ocurría en el interior– que vivían en relación a otras normas, otros hábitos, otros usos, otros modelos de cuerpo, otras disciplinas. Por eso mismo, a pesar de ser japonesas y a pesar de ser deportistas, se muestran como “mujeres” al fin, en sus términos más categóricos.

Y finalmente, como última reflexión, vamos a recuperar aquí un concepto de gran interés acuñado en el *Etnicidad S.A.* de John y Jean Comaroff que parece adecuado a este caso concreto. Se trata del concepto de “parque etnotemático”. El y la autora lo recogen de esta manera, analizando la situación en Sudáfrica.

Tal vez el prototipo de esas aldeas sea Shakaland, refinado parque etnotemático y lugar de vacaciones construido en el mismo sitio que ocupó un poblado zulú de ficción, pues fue el

set de televisión donde se filmó una serie de enorme popularidad. [...] De hecho, parecería que la *propia* nación KwaZulu está mutando lentamente para transformarse en un parque cultural, un destino turístico, espacio original y arquetípico del país en su totalidad. (Comaroff y Comaroff: 2011: 24)

Galicia en general, y Pontevedra en particular, a través de la actividad folclórica de los niños y niñas de la “Virgen Peregrina”, se muestra como un “parque etnotemático” del cual los “guiris” formaron parte activa para su disfrute. El escenario no deja de ser del todo irreal, colocado precisamente para eso, con ese objetivo por el cual el turista cree estar viviendo la esencia de lo auténtico de la cultura que tiene ocasión de visitar. No deja de ser un teatro. Pero sin duda un teatro diferente puesto que el espectador o espectadora del ejercicio turístico no solo contempla sino que también experimenta a través de su cuerpo, de su paladar, de sus ojos, de sus sentidos, a resumidas cuentas.

Esta estrategia del “parque etnotemático” tiene mucho que ver con los modelos de turismo que se desarrollaron en todo el mundo a partir de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI puesto que una de las demandas principales de los turistas es vivir la experiencia de lo cultural como parte imprescindible de su viaje. Una farsa de la cual tanto las personas que los que reciben como las que visitan son conscientes a algún nivel pero continúan reproduciendo porque a ambos beneficia. A los que reciben, la recreación de una buena puesta en escena, les proporciona divisas. A los que visitan, la recreación de esa buena puesta en escena les hace creer, soñar, disfrutar, experimentar, en un mundo que dejó de ser “exótico” hace mucho pero del cual se tiene cierta melancolía. El mito del descubridor y del aventurero sigue estando vivo a través del turista pero reproduce modelos culturales que afectan directamente a la autoimagen cultural de cada uno de los pueblos que sufren ese proceso. Y a día de hoy parece difícil creer que haya algún lugar en el mundo que se pueda salir de ese modelo puesto que el turista consume estereotipos allá a donde va, ya sea Francia con los *croissants et le fromage*, España con la paella y el flamenco, el Tibet y su espiritualidad budista, Argentina con sus tangos y milonguitas o Sudáfrica con las puestas en escena de los bosquimanos. Y si el o la turista no tiene la ocasión de vivir esa experiencia de la cual quiere formar no solo parte pasiva –como espectadora– sino también parte activa –como descubridora– es como no haber ido. Ir a Dublín y no ver una sesión de folk en un pub “típico” irlandés, beber pintas de cerveza negra con los de allí y

ver bailar a los irlandeses como si del espectáculo de Riverdance se tratase, pues no resulta del todo satisfactorio.

Lo curioso y contradictorio es que todos y todas formamos parte de algún lugar de este mundo y muchos y muchas nos sentimos, y yo me incluyo, profundamente incómodos bajo ciertos modelos estereotipados –los famosos tópicos– de lo propio por lo que parece que sería lógico dejar de consumir estereotipos cuando salimos de viaje. Pero los pre conceptos son difíciles de tirar abajo y más cuando son rentables. Como mujer que vive en una ciudad que recibe una gran cantidad de turistas anualmente sé por experiencia que los y las turistas, siendo conscientes de que cuando se monta un espectáculo para “ellos y ellas” no es algo que forme parte de la vida cotidiana de los que allí residimos y no responde a fórmulas vivas preguntan qué pueden hacer o a dónde pueden ir para ver la verdadera vida de “los gallegos y gallegas”. Pero ahí es donde reside el error. En la propia categoría de “los gallegos y las gallegas” y muy probablemente no se contentasen al descubrir que lo que hace la gente en Compostela es ir de cañas como se hace en Madrid, en Barcelona, en Sevilla o en cualquier punto del mapa peninsular (y más allá). Eso es lo “auténtico”, por mucho que no sea “exótico” o tan diferencial. Precisamente es ahí donde reside lo perverso, en que finalmente lo cotidiano, lo habitual, lo verdadero no interesa demasiado precisamente porque es lo mismo que uno y una harían en su vida cotidiana y se supone que las vacaciones y el turismo deben salirse de la cotidianidad. Y es en base a esa contradicción por lo que se sigue perpetuando el esquema de lo folclorístico, porque finalmente no es el poder, entendiendo por el poder el ejercicio directo del estado, el que define las fórmulas folclorísticas de las cuales nos quejamos pero consumimos, sino que somos cada uno y cada una las que lo reproducimos a partir de nuestro ser consumidor porque finalmente, eso es lo que somos en el marco del sistema capitalista: consumidores y consumidoras de “parques etnotemáticos” de los cuales participamos para dar sentido a un viaje que pretende salirse del aburrimiento cotidiano de la vida productora y consumista capitalista para, al menos una vez al año, consumir la sensación de lo “exótico” en un mundo que ha dejado de ser tal hace mucho tiempo para ser global y bastante homogéneo, a pesar de que nos neguemos a aceptarlo.



CAPÍTULO 14. GASTRONOMÍA GALLEGA.

Noticiario 1736 A (1976)¹⁴⁴

Era el día tres de mayo de 1976 cuando se emitió este Noticiario. Hacía unos meses que Franco había fallecido a causa de una larga agonía y el periodo de Transición política se había puesto en marcha con lentitud para evitar un salto diferencial de una política dictatorial a otra democrática. El 20 de noviembre de 1975 fallecía el dictador y el 22 de ese mismo mes Juan Carlos I de Borbón fue proclamado Rey ante las Cortes Españolas, asumiendo así la Jefatura del Estado en su persona, en aplicación de la quinta Ley Fundamental (de las ocho que se aprobaron en la etapa franquista); “Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado” de 1947. Juan Carlos I de Borbón asumió entonces la jefatura del estado y mantuvo en la Presidencia del Gobierno a Carlos Arias Navarro quien entregó su dimisión, a petición del propio monarca después de que se hubieran evidenciado las dificultades de poner en marcha un gobierno reformista bajo su mandato, el día 1 de julio de 1976, fecha en la que fue sustituido por Adolfo Suárez, nombrado por Juan Carlos I de Borbón y que puso en marcha el proceso bautizado como la Transición Española.

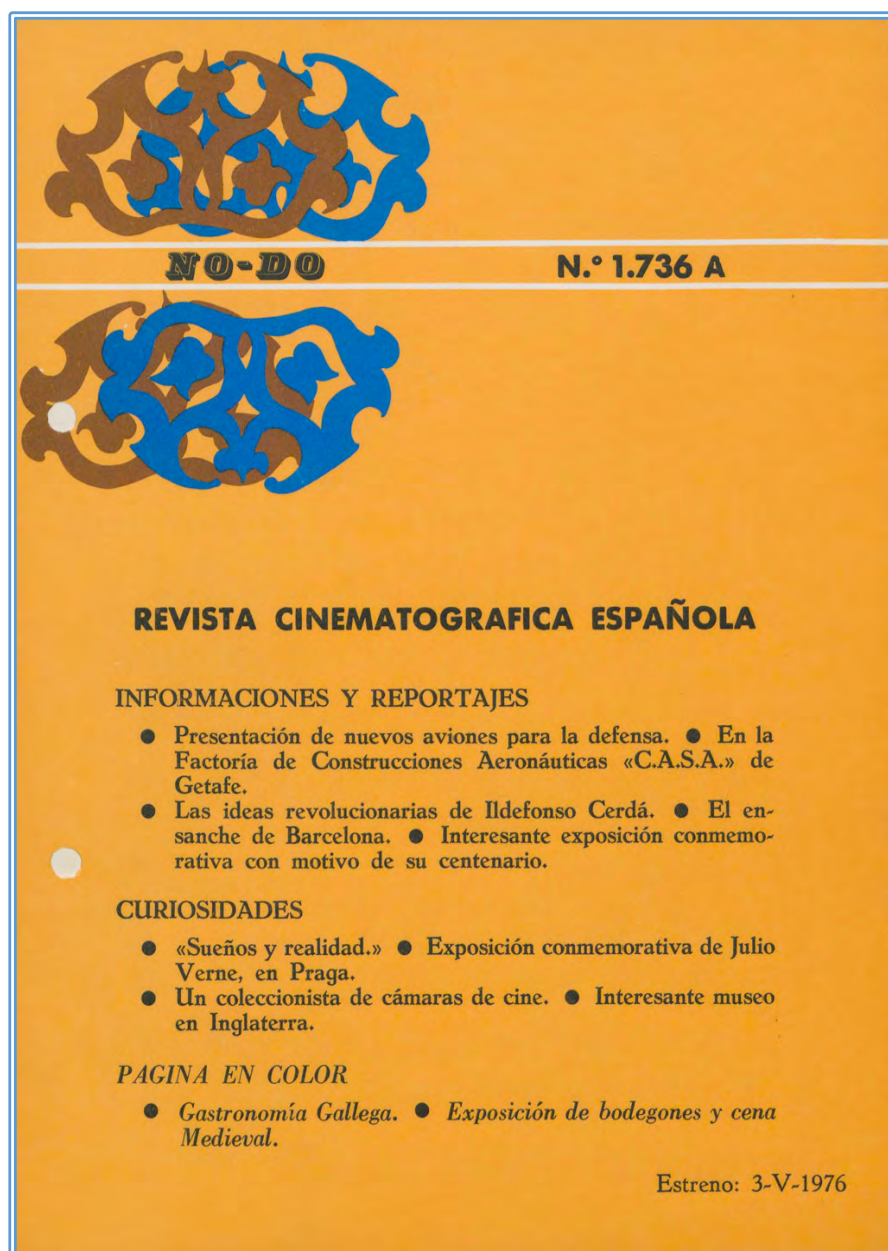
Los materiales de NO-DO habían dejado de ser de proyección obligatoria en enero de 1976 pasando a ser proyecciones de carácter voluntario hasta el año 1981, fecha en la que el organismo quedó disuelto en su totalidad. Por lo que este noticiario es el primero, de todos los que se han visto, que no fue proyectado de manera obligatoria sino de forma voluntaria. Pero a pesar de que las cosas cambiaban en España, aunque fuese con lentitud, el lenguaje de NO-DO y sus materiales mantenían sus estructuras estéticas y argumentales básicas. Sería faltar a la verdad decir que la muerte del Caudillo no tuvo influencia directa en los materiales de NO-DO porque así fue. El lenguaje político pasó a ser otro, la presencia del Rey Juan Carlos I y su esposa Sofía se sucedía más y más en NO-DO en el retrato de las visitas de los monarcas por el país, rodeados de un pueblo afectuoso y agradecido con ellos, mensaje institucional sobre lo monárquico que se mantendría hasta nuestros días.

¹⁴⁴ NOT N 1736 A (1976). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1736/1468258/> (00:08:08 a 00:10:56)

Uno de los discursos que se mantuvieron en NO-DO *a posteriori* de la muerte de Franco fue el discurso relativo al turismo en España y a la muestra notablemente folclorizada que se hacía de diversos elementos culturales en la promoción y marketing del producto turístico en sí. Y de nuevo, en el año 1976, se vuelve sobre Paradores y esa idea medievalizada y folclorizada de la Red en el proyecto turístico de España, de nuevo también los tópicos y tipos culturales convertidos en productos de comercio y de nuevo la promoción de “tradiciones inventadas” construidas con el único objetivo de ser vendidas, y que, inevitablemente condicionaron el devenir cultural de cara al futuro. En este Noticiario se puede ver el nacimiento de algunas de estas invenciones que, con el tiempo, se fueron convirtiendo en “productos culturales” que no fueron puestos en entredicho posteriormente ya que se fueron consideraron parte del acervo cultural del pueblo, cuando no lo era en absoluto, sino solo fijaciones rituales y productos inventados que permitían la explotación económica precisamente al convertirse en estructuras fijas de rápido reconocimiento para su rápido consumo. Uno de los mejores ejemplos de este proceso es el de “la queimada”, producto que trataremos con detenimiento en las próximas páginas.

El Noticiario 1736 A, como se ha dicho, data del 3 de mayo de 1976 y tiene una extensión de diez minutos repartidos en tres noticias diferentes de las cuales la que interesa en nuestro análisis es la presentada como tercera bajo el epígrafe de “Página en Color” y con título de “Gastronomía Gallega”. En esta noticia de apenas dos minutos y medio se presentan dos escenarios diferentes y ambos guardan relación con lo gastronómico pero de forma distinta. La noticia se hace eco de la “Semana Gastronómica Gallega” celebrada entre los días 22 y 27 de marzo de 1976 en diversos puntos de la provincia pontevedresa: Pontevedra, Vigo, Baiona, A Toxa (La Toja según el uso del topónimo por entonces) y Vilagarcía (Villagarcía) y se presenta en dos escenarios diferente. El primero de ellos, una comida en lo que parece ser un vivero de marisco y el segundo de los escenarios viene a ser una “Cena Medieval” celebrada en el interior del Parador de Baiona vinculado también a lo gastronómico pero convertido a medieval en el marco de una cena temática, recurso muy habitual dentro de la oferta turística de Paradores utilizada como reclamo y que llegó incluso hasta nuestros días dentro de la Red.

Esta es el programa de mano de dicho noticiario.



La noticia viene a ser una crónica audiovisual de la “Semana Gastronómica de Galicia” por lo que prácticamente todo el eje argumental está centrado en lo gastronómico y/o culinario. El folclore o atisbos de folclorismos vienen a estar relacionados con el hecho gastronómico en sí y generalmente como toque colorista y “típico” más que como hecho de interés musical en sí mismo. La presencia del folclore es interesante en cuanto que se muestra como un “producto cultural” más, reconocible con gran rapidez y que facilita su consumo como un elemento más que tipifica la escenografía general. El folclore ayudaba a asociar de manera eficaz que se estaba en Galicia por lo que las gaitas y la *muiñeira*, en su versión más folclorista, no solían faltar en tales eventos.

14.1. Cuestiones relativas a lo musical

- **La música que acompaña a las imágenes**

La música que acompaña a los dos minutos de noticia no va a cambiar en ningún punto de la misma. Es decir, que la banda sonora está formada por un solo ítem musical. El mismo viene a ser una pieza orquestal basada en elementos musicales populares. Es decir, que sigue la misma línea estética musical que la utilizada en ejemplos como el “Galicia y sus gentes” o el “Aires de mi tierra” en los que la música tenía una base melódica popular propia del repertorio popular gallego, pero con arreglo para orquesta sinfónica.

La música de este Noticiario sigue el mismo patrón. Se trata de un arreglo orquestal de piezas de base popular. En la ficha técnica no consta compositor por lo que muy probablemente habría corrido a cargo de cualquiera de los compositores colaboradores con NO-DO que, tal y como Tranche y Sánchez-Biosca ponían de manifiesto (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006:125), solía ser la práctica habitual a la hora de crear música para poder utilizar en la postproducción. La música montada en este Noticiario muy probablemente ya fuese preexistente a cualquier otro material por lo que se haría uso del mismo en este material como en otros en los que fuese necesario o adecuado. A nivel estilístico musical podríamos decir que está dentro de la estética de la escuela nacionalista. El compás en el que está ejecutada es un ternario, probablemente en escritura de 3/8 por lo que estaría en coherencia con el compás y subdivisión interna de la *xota* o *foliada*. La melodía se asignó especialmente a las cuerdas agudas de la orquesta que por momentos desarrollan progresiones melódicas descendentes propias de las *alboradas*. Es notable también el uso de la percusión, especialmente el uso del tambor, en evidente mención musical a la función acompañante del tamboril tradicional.

- **El baile**

El baile se presenta como “adorno” folclorista de la comida, del ejercicio gastronómico. Como hemos explicado con anterioridad son principalmente dos los espacios en los que se centra la noticia en su seguimiento de las actividades culinarias de

la “Semana Gastronómica Gallega” en la provincia pontevedresa. El primer espacio retratado es el interior de un vivero de marisco así que el propio lugar proporciona información visual de interés en la muestra de uno de los tópicos más extendidos al respecto de Galicia: comer y beber. Las imágenes de langostas y mariscos de notables dimensiones se suceden mientras la cámara de NO-DO va dando a paso, en el interior del vivero, a un espacio en el que se encontraba una gran mesa de comensales comiendo. El hecho de que la comida fuese celebrada en el mismo vivero incide en la idea de la inmediatez y de la frescura del producto a degustar, muy a pesar de que el escenario del mismo no sea demasiado sofisticado a nivel estético.

El baile, en su formato folclórico, está vinculado a ese mismo espacio de comida. A la derecha de la mesa pero a espaldas de los que estaban en la mesa comiendo, se produce o ejecuta la actividad folclórica. Llama notablemente la atención que el escenario en el que se está desarrollando tal actividad está francamente alejado de la mesa, espacio central en el que se está produciendo el festejo. El folclore está apartado, alejado y no dispone de ningún tipo de atención por parte de los presentes seguramente debido a dos razones: la primera de ellas por la lejanía y la segunda porque están bailando mientras la gente está comiendo reunida en torno a la mesa. Dos jóvenes parejas mixtas ejecutan una *muiñeira* mientras una agrupación folclórica toca para ellos pero nadie parece estar conectado con el hecho musical en sí. Muestra una desconexión simbólica absoluta entre la música y lo social. No existe comunicación alguna entre ambos espacios a pesar de convivir en el mismo escenario. A pesar de que el ejercicio folclórico en sí solía estar reservado a una agrupación folclórica –a diferencia del hecho musical tradicional o popular que solía estar en coherencia participativa con el espacio social en el que se insertaba– era habitual verla, observarla, aplaudirla. En este caso los que figuran bailando o tocando lo hacen sin contar con ningún tipo de atención o de expectación. Están allí como podrían no estarlo. Es el folclorismo tipista llevado a su máximo exponente. El folclore se presenta en el espacio como una simple nota colorista a la que nadie presta atención real pero que refuerza el sentido de estar ante “lo gallego”. Ni tan siquiera parezca “adornar” el ejercicio gastronómico, la verdadera razón –y también folclorista– del estar reunidos sino que está desconectada de todo lo demás, al menos en el momento exacto en el que NO-DO se hace eco de la imagen.

Se trata de un ejercicio musical que no guarda conexión (al menos en ese momento exacto) con lo demás, con el escenario que le rodea, con las personas que allí se encuentran. Se trata de un producto folclórico, no de la música del pueblo en el marco de una comida popular porque ya la misma comida en cuestión no es una comida popular –*xantar popular*– sino que es el ejercicio folclorista llevado a lo culinario, a lo alimentar, del mismo modo que la música no es la música del pueblo, no hay interacción práctica de ningún tipo porque incluso no la hay de manera indirecta, ni siquiera hay expectación sobre el fenómeno musical, no hay atención ni se muestra interés. Se muestra entonces como una estampa de folclorismo en un marco que lo es ya de por sí: un vivero, mariscos enormes, una comida en una mesa inmensa, y más allá, alejado, el folclore con sus trajes, con su *muiñeira* y con sus *gaitas* y *gaiteiros*.

No figura ningún otro baile en esos dos minutos de noticia salvo este que hemos descrito. Así como el uso de los trajes muestra interés también en el escenario medieval que se retrata en el interior del Parador de Baiona, la única muestra de baile folclórico que tiene presencia en la noticia es en el marco de la comida en el vivero. Esta imagen muestra la distancia, real y simbólica, existente entre ambos universos folcloristas.



- **El uso del traje**

Son dos tipos de traje los que merecen atención analítica en esta noticia. El primero de ellos es el que figura en el marco de la actividad folclórica desarrollada en el interior del

vivero. El segundo de ellos se viste por el personal del Parador de Baiona con motivo de la “Cena Medieval”. El primero de ellos es el folclórico al uso, el segundo es una recreación a medio camino entre lo folclórico y lo medieval, es decir, una mixtificación de partes que concluye en la invención de un traje que se presenta como “medieval” pero con tipología “galaica”.

Del primero poco hay que decir que no se haya dicho ya con motivo de otros ejemplos similares en los que el folclore hace acto de presencia sea con motivo de una inauguración, de un concurso o de un acto cultural al servicio del turismo y/o de la estereotipia. El traje folclórico que se muestra en el vivero está unido al fenómeno musical en sí. Legítima y diferencia a los cuerpos que ejecutan el ejercicio musical folclórico a hacerlo. Aquellos y aquellas que se visten con el traje folclórico se presentan de forma diferencial de los demás. Ellos y ellas son los que bailan, los que tocan o los que cantan. Y lo son a través de su vestimenta. En la mesa de comensales se ven desperdigados algunos y algunas que, en lugar de estar en el espacio reservado al ejercicio musical, están alrededor de la mesa, posiblemente con familiares y/o amigos, siendo la única ocasión en la que “unos” y “otros” se encuentran en el espacio de forma real.

El traje demuestra que el ejercicio musical corría a cargo de una agrupación folclórica y no a cargo del pueblo en fiesta popular y las características del traje, femenino o masculino, son las mismas que se repetían una y otra vez por estos años en las agrupaciones folclóricas y de los que NO-DO era testigo. Trajes homogéneos entre sí, mostrando como más que un traje tradicional era una especie de uniforme de baile en el que las piezas del mismo aparecían simplificadas pero al servicio del reconocimiento inmediato de lo folclórico por un lado y, de “lo gallego” por otro. En el caso de las mujeres, el traje consta de zapatos, media calada blanca, falda corta –una falda o saya que se fue “encogiendo” sobre sí misma con el paso de los años, llegando incluso a rozar el corto de las rodillas– un mandil tipo sobre la falda, camisa blanca, dengue negro y pañoleta en la cabeza. En el caso de los hombres, el más que unificado traje de *gaiteiro* formado por zapatos, *polainas*, calzones, pantalón, fajín de color, camisa blanca y chaleco. Cualquiera de los dos sencillo y simple pero efectivo a la hora de legitimar, diferenciar y categorizar.

El segundo de los trajes es vestido por las camareras del Parador de Baiona en el desarrollo de su trabajo en la “Cena Medieval” celebrada en la hospedería ese mismo año. No es ni un traje folclórico ni un traje medieval. Es una mixtificación de la idea que se tenía de lo que debía ser un “traje de gallega” y un “traje medieval”. Es una invención medievalista en coherencia estética con la invención medievalista del propio evento gastronómico en el cual las recetas tradicionales daban paso a las recetas “a la usanza medieval” y en coherencia también con la idea estética/artística medievalizada de la propia arquitectura del edificio del Parador tal y como el trabajo de Cupeiro (2016) ponía de manifiesto. Toda esta recreación medieval no es nuevo en absoluto en NO-DO pero lo sorprendente realmente es que fue una recreación mítica constante desde los años cuarenta hasta los años ochenta. Y es más, tales cenas temáticas se siguen produciendo en algunos Paradores de la Red; uno de ellos el de Baiona. La mirada a lo medieval perduró, hasta el punto de que hoy en día están incluso de “moda” las “Ferias Medievales” por toda la geografía española en cualquier pequeño o gran pueblo que conserve algo de arquitectura medieval.

La “Cena Medieval” del Parador de Baiona que se recoge en este NO-DO se basó en cuantos estereotipos medievalistas pudieron discurrir. Así, por ejemplo, el hecho de que se realizara en un comedor interior del Parador de Baiona –Parador cuya arquitectura quedó medievalizada por la fortaleza exterior y las almenas que se colocaron en la torre del edificio central cuando los edificios originarios nunca habían contado con almenas–, el menú gastronómico que se ofreció, la estética de los platos, la forma en la que se cocinaron los alimentos, los usos en la mesa (comiendo con las manos por ejemplo, “a la usanza medieval” según la locución), el tipo de cubertería utilizada para la ocasión, los “ropajes” con los que iban vestidos los y las camareras. Incluso se llegó a poner una mesa central en la que un hombre y una mujer, vestidos “a la usanza”, amenizaban la velada como si de Isabel y Fernando se tratasen, presidiendo la palaciega cena y a todos sus comensales. Un absurdo de teatro basado en la incoherencia estética puesto que unos iban vestidos de “medievales” mientras los comensales vestían de traje cotidiano (años setenta) mientras comían con las manos y un cuchillo aquellas carnes cocinadas, teóricamente, “a lo medieval”. Invención tras invención para convertir una cena en una experiencia, en un producto vendible en el que lo central era lo gastronómico pero que se rodeaba de todo lo demás para colocarla en la categoría de lo “temático” y su posible explotación turístico. Rodeados de armaduras medievales, de muebles castellanos, de la arquitectura recreadora

del propio parador, los paladares disfrutaban de “recetas medievales” que no solo no lo eran si no que eran recetas tradicionales con un nombre medieval o invenciones modernas que nada tenían que ver con lo tradicional, a pesar de que se hiciese creer que sí, como era el caso de la “queimada”, como veremos en el subapartado dedicado a lo simbólico.

Los trajes de los y las camareras, como decíamos, son una mixtificación de elementos folclóricos y medievales, o más bien medievalizados. Ya vimos en el material anterior que hacía referencia la Red de Paradores como un traje pseduofolclórico fue uniforme de muchas de las camareras de la Red en los años sesenta y setenta e incluso posteriormente. La fotografía que Patricia Cupeiro nos permitía documentar en esta investigación, en la que los monarcas, Juan Carlos I y Sofía de Grecia, saludaban al personal del Parador de Carmona lo pone de manifiesto. No se trata del mismo caso, o del mismo uso, puesto que en este caso la vestimenta del personal laboral de Paradores queda justificada por el hecho de que sea una “cena medieval”, a pesar de que sean indumentarias claramente inventadas atendiendo a criterios folcloristas y a estereotipos varios surgidos de la mirada sobre lo medieval, pero durante un tiempo fue constante y habitual su uso también en la cotidianidad del servicio de atención al público de Paradores. El que las camareras usaran un traje “a lo gallega” daba aquella nota colorista que comunicaba al cliente que se encontraba en Baiona, y no en Granada, por ejemplo.

Las camareras, en este caso, van vestidas con un traje dividido en dos partes; saya larga hasta los pies y chaquetilla o corpiño, mandil y pañuelo blanco en la cabeza. Y los camareros vestidos con zapato, media blanca, pantalón de talle corto, fajín, camisa y chaleco, pero vistiendo sombrero blanco de cocinero, en algunos de los casos. Es decir, una estética basada en estereotipos y en elementos yuxtapuestos que convertían la cena en un espectáculo pero nada coherente, ni con lo folclórico ni con lo medieval. Todo ello sumado a las figuras teatrales del “rey y la reina” presidiendo la mesa mientras los comensales, ataviados con baberos, comían y bebían las “viandas” y consumían el producto de la “cena medieval” como una experiencia más de gran interés turístico.

Capítulo 14. Gastronomía Gallega. Noticiario 1736 A (1976)

Veámoslo en imágenes.



14.2. La locución

La locución de esta noticia es una voz masculina con un discurso en coherencia con línea argumental y la estética de NO-DO, centrada en los tópicos –especialmente en aquellos que tienen que ver con lo gastronómico– para incidir, directa o indirectamente, en el interés turístico de algunos puntos de España; en este caso de las Rías Baixas. El discurso expuesto por el locutor viene a reforzar de forma explícita el sentido simbólico de las imágenes y lo hace en tres diferentes partes, conscientes con los tres espacios que la noticia visita a pesar de que nosotros solo hayamos visto los dos primeros puesto que son los que tienen interés directo en el estudio de los procesos folclóricos. El primero de ellos es la comida en el vivero, el segundo de ellos la “Cena Medieval” en el Parador de Baiona y el tercero de ellos una visita artística (puesto que como dice la locución no todo iba a ser comer) por algunos puntos geográficos próximos a Pontevedra, como parte del itinerario turístico en el marco de la “Semana Gastronómica Gallega”.

La locución abre directamente con una “oda” al marisco gallego, construcción tipificante por excelencia de los últimos cuarenta años de explotación turística en Galicia por la cual Galicia, sin lugar a dudas atlántica y rica a nivel marinero, queda resumida y categorizada bajo esa categoría. Y no se coloca en ese punto solo por la proyección de NO-DO, organismos similares o incluso por estructuras de poder relacionados con lo turístico sino por todos y todas quienes reproducimos ese tópico en lo cotidiano; desde los hosteleros hasta los propios ciudadanos que llevamos a los amigos turistas a comer una mariscada que aquí no se suele comer salvo en consumo turístico explícito. La “mariscada” es un producto folclórico más devenido a explotación turística y cualquier persona normal admitirá que se trata de una construcción que no responde a la vida cotidiana y “tradicional” de las personas.

“Decir que en Galicia se comen los mejores frutos del mar, no es descubrir nada nuevo, pues no hay español que lo ignore. Su riqueza marisquera es proverbial: lubrigantes, langostas, centollos, nécoras, vieiras, ostras, y otros muchos mariscos, se crían en sus aguas y se cuidan amorosamente en viveros especializados.

Pues bien, todo este prólogo que le habrá hecho la boca agua a más de uno, viene a cuento con motivo de la “Semana Gastronómica Gallega” celebrada recientemente en la provincia de Pontevedra. En su organización colaboraron más de cuarenta

establecimientos especializados en el arte de preparar succulentos platos, sea de mar, sea de tierra firme”.

El uso del lenguaje es claro. Calificativos como “mejores”, “proverbial”, “succulentos” se unen a verbos explícitos como “comer”, “criar”, “cuidar”, “arte de preparar”. El lenguaje define, construye, y a través de esa definición categoriza y prefija en estereotipos una riqueza marítima que, lejos de ser falsa, aparece elevada a la categoría de “proverbial” mientras se muestran imágenes de mariscos hacinados en los viviros, de tamaños extraordinarios, mientras la cámara abre el plano a la mesa de la comida. El lenguaje incide explícitamente no solo en la cantidad, sino también en la calidad y en el tamaño de los productos lo cual son diferentes cualidades de un mismo producto pero complementarias entre sí. Según esto, el marisco en Galicia viene a ser “abundante”, “bueno” y “grande”, tres características que fomentan su fama en un evidente interés de publicidad turística de consumo gastronómico.

Y la comida en el interior del vivero de mariscos da paso a la cena temática en el interior del Parador de Baiona.

“Así, por ejemplo, en el Parador de Bayona se celebró una cena medieval con un menú que haría las delicias de los más exigentes y que comenzó con el célebre “Caldiño de Pedro Madruga”. Luego, la “Ternera de Moaña al espeto”, degustada claro es, a la usanza medieval. Tras ella hubo frutas, almendras, las deliciosas filloas y la tradicional ‘queimada’”.

De los diferentes platos o recetas que se mencionan en el “menú medieval” hay que decir que están aquellos que son una clara invención rebautizada como el “caldiño” o la “ternera”, otros que son una invención sin más como la “queimada” y otros como las “filloas” que forman parte del acervo culinario de Galicia pero que aparecen medievalizadas para la ocasión. Vayamos por partes.

Por un lado el “Caldiño Pedro Madruga” era, y es aun hoy, una de las propuestas culinarias más famosas del menú gastronómico del Parador de Baiona para las cenas medievales, cenas que aún hoy en día se siguen celebrando anualmente en el Parador. El famoso “Caldiño Pedro Madruga” es un caldo gallego normal y corriente, tal y como ha informado para esta investigación uno de los cocineros del Parador en la actualidad.

El caldiño Pedro Madruga es uno de los platos del menú medieval. Es un caldo gallego sin más. Lleva grelos, patatas, chorizo y alubia blanca y para que coja sabor se le añade unto y huesos. No tiene nada de especial. En el caso del menú de las cenas medievales se cambian algunos de los nombres comunes de los platos para que resulten más sugerentes al público, pero vamos... que es un caldo gallego sin nada de particular¹⁴⁵

En palabras de Anxo Barral en la entrevista telefónica que mantuvimos con él en el marco del trabajo de campo (uno de los cocineros del Parador en la actualidad), es un caldo ejecutado del mismo modo que el caldo tradicional, el caldo popular, caldo que forma parte del recetario habitual de las casas en otoño o invierno y que normalmente se conoce bajo la categoría de “Caldo Galego” pero que en la cotidianidad de los y las gallegas es “caldo” y nada más. ¿Qué es lo que diferencia el “caldo” del “Caldo Galego” del “Caldiño Pedro Madruga”? A nivel culinario nada. A nivel simbólico todo. El caldo es lo que se prepara en cualquier casa gallega en un día de frío. El “Caldo Gallego” es el mismo caldo cuando aparece escrito en la carta de un restaurante pero aparece reconvertido en un producto folclórico, de la misma manera que la “Empanada Gallega”, receta más que popular y consumida en la cotidianidad de todos y todas, reconvertida a folclore en la carta de un restaurante para turistas. El “Caldiño Pedro Madruga” es también el mismo caldo, como se ha visto, pero su nombre se viste de medieval gracias a Pedro Madruga. Veremos quién es Pedro Madruga en el siguiente apartado y concluiremos con la significación simbólica del plato en cuestión.

La “Ternera de Moaña ao espeto” es exactamente eso. Un plato típico de la zona de Moaña (Pontevedra) que consiste en cocinar la ternera “ao espeto”, también llamado “ao pau”. “Espeto” es la técnica por la cual una carne se abre a la mitad, se “espeta” o clava (de ahí su nombre) en un palo de madera que atraviesa la pieza de forma vertical, con otras varas más cortas que la cruzan también a nivel horizontal en varias alturas para que se mantenga estirada. Se prende brasa en el pie de la carne y se deja hacer lentamente al fuego. Sin duda, el hecho de que el animal figure abierto por el costillar, atravesado por un palo y cocinado al fuego, es una imagen que se presta a la asociación fácil con lo primitivo y de ahí vendría su asociación a lo medieval. Lo curioso del hecho en el caso del NO-DO es que

¹⁴⁵ Anxo Barral. En conversación telefónica en Baiona (16/05/2016)

la ternera que se ve no parece haber sido cocinada al espeto en absoluto. Las patas del animal aparecen cubiertas por unos “calcetines” cobertores de papel –imagen evocadora por ejemplo de los banquetes galos de los comics de Asterix y Obelix– pero nada parece mostrar que efectivamente la carne fuera cocinada al espeto.

Del resto del menú se dice, frutas, almendras, filloas y la “*tradicional queimada*”. Ni la fruta ni las almendras parecen de interés específicamente medieval. Las filloas son una receta extendida por toda Galicia, en múltiples formas, que se suele consumir preferentemente en fechas próximas al carnaval –*Entroido* o *Antroido* en gallego–y que, antigua o no antigua también forma parte de la cotidianidad de las casas pero también de las cartas de los restaurantes. Y por último la “queimada”, nombrada como tradicional por la locución de NO-DO y que en los últimos cuarenta años se ha extendido por Galicia como la pólvora como producto claramente relacionado con el turismo del celtismo que nada tiene de tradicional y/o de popular puesto que es un producto inventado –como trabajaremos en el epígrafe siguiente– para su promoción turística siendo más que discutible tanto su origen medieval como su consumo en la vida popular y cotidiana de las personas. El caso de la “queimada” es un caso claro de carta de restaurante, un caso claro de producto gastronómico inventado a partir de lo diferencial presentado como un bien cultural que no es para nada pero que resulta atractivo a ojos de lo turístico porque adquiere en sí misma tres grandes imágenes simbólicas: el alcohol, el fuego y sobre todo la brujería o misticismo asociado al *galaiquismo*. Podríamos definir la “queimada”, en términos caricaturistas como “un brebaje druida” atravesado por las consideraciones simbólicas de lo esotérico y lo céltico.

Trabajaremos con más detenimiento el menú medieval de esta cena en el epígrafe que sigue y sus implicaciones culturales en términos de futuro puesto que en la actualidad se siguen desarrollando tales cenas medievales en el Parador de Baiona con un menú con enormes similitudes.

La locución de la noticia termina con algunos otros escenarios breves en los que se muestra un concurso de platos, una exposición de bodegones en el Museo de Pontevedra, una visita a un monasterio –por supuesto medieval del mismo modo– y una charla sobre gastronomía. Se recoge a través de las siguientes palabras:

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

“Se celebró también un concurso de platos gallegos en el que intervinieron y dejaron constancia de sus saberes, los mejores jefes de cocina de la región. He aquí algunas muestras.

Pero no todo había de ser dar gusto al paladar. En el programa se habían reservado algunos espacios para actos culturales. Uno de ellos fue una excusión al Monasterio de Armenteira erigido por los templarios en el siglo XII. Y otro, una conferencia del experto en gastronomía Néstor Luján. Finalmente se organizó una exposición de bodegones de los fondos del Museo Provincial presentada por su Director Señor Filgueira, la cual se completaba con otra sobre bibliografía gastronómica. En resumen, todo un curso sobre el “arte del buen comer” en Galicia”.

Y así concluye el recorrido gastronómico-medievalista de esta noticia del tardío año 1976 en el que se ponían de nuevo en marcha muchos de los tópicos culturales, relacionados con lo gastronómico y lo arcádico de Galicia. Se trata de un ejemplo muy interesante porque los elementos que constituyen la noticia están en coherencia con los tópicos asociados a Galicia para su fin turístico y de consumo. El hecho de que el eje central de la noticia se enmarque en la “Semana Gastronómica Gallega” de ese año 1976, el vínculo que se hace con el marisco y los viveros, la reproducción medievalista de una cena que se desarrolla en un salón medievalista de un medievalista puesto que siendo de nueva planta se construyó siguiendo criterios medievalizantes, los trajes folclóricos que se usan primero en el vivero de marisco y pseudofolclóricos que se utilizan después en la “cena medieval” del parador, el menú medieval (o no tanto pero medievalizado sin duda) que se dio a degustar, según los usos y costumbres “medievales” que se dieron en la mesa. Luce Guiard exponía una reflexión interesante en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* al respecto de como aquellos platos, artes de cocinar, que habían sido “cocinados” en el marco generacional de la cultura –el caldo podría ser un buen ejemplo de esto– se convertían en “platillos típicos” extraídos de la misma con el único objetivo de ser consumidos como parte de una experiencia cultural que no es tal.

Al final, cada cocina regional pierde su coherencia interna ese ánimo de economía cuya ingeniosidad inventiva y el rigor proporcionan toda la fuerza; en su sitio y lugar, sólo queda una sucesión de “platillos típicos” de los que ya no se tienen la posibilidad de comprender el origen y la función, como esos lugares famosos por su aire pintoresco recorridos por cohortes de turistas, que no pueden conocerlos por lo que han sido. Mil cocineros falsos preparan en nuestras ciudades platos exóticos simplificados, adaptados a nuestros hábitos

anteriores y a las leyes del mercado. Así comemos trozos culturales locales que se marchitan, o el equivalente material de un viaje ya realizado o por hacerse; de esta forma Occidente devora con buen diente pálidas copas de estas maravillas sutiles y tiernas, puestas en su punto en la lentitud de los siglos gracias a generaciones de artistas anónimos ((Guiard en De Ceratu, 2010b :183)

En el caso del menú de esta cena medieval ya no solo ocurre un proceso de simplificación cultural sino además de invención y de apropiación. Invención puesto que la propia cena medieval es una invención a consumir. Apropiación puesto que el menú se vende como “medieval” cuando en realidad no son, ni más ni menos, que platos o recetas que formaban parte del acervo cultural culinario de Galicia, devenidos en la cena a “platillos típicos” como bien apuntaba Guiard.

En este escenario además, también se construían los cuerpos de los que allí se encontraban: camareros, actores, comensales, cocineros, etc. Toda una puesta escena inventada y folclorista de la experiencia medieval, experiencia que se completaba con la visita turística a un monasterio medieval posteriormente.

14.3. Paradores y la experiencia turística de lo medieval

Esta noticia se caracteriza por tener condesados en apenas dos minutos de noticia numerosas características de las operaciones del poder a la hora de construir cultura con el fin de ser comercializada. La cultura –la etnia– se inventa o reinventa en un mundo capitalista y de consumo de masas en el que los elementos culturales quedan fijados en productos de consumo, folcloristas en gran medida, que se extienden mucho más allá de lo musical para pasar a introducirse en lo arquitectónico, lo paisajístico, lo alimentario, lo cotidiano, la vestimenta. Esas construcciones o invenciones se pusieron en marcha especialmente en los años sesenta con el conocido “boom turístico” y las diversas estrategias que se fueron desarrollando en la mercantilización de la cultura. Como resultado, unas divisas crecientes de forma exponencial a partir de los sesenta, pero también un precio claro a pagar a nivel cultural, tanto de cara al exterior como de cara al interior y en la autoimagen que los pueblos fueron admitiendo o rechazando de sí mismos en relación a estas estructuras estereotipantes.

De nuevo en Galicia los tópicos del comer y los tópicos de lo antiguo, de lo arcádico, de lo medieval. Unidos en sí mismos especialmente en la “cena medieval” desarrollada en el Parador. Quizá la primera parte –aquella en la que se mostraba una enorme mesa de comensales en el vivero de mariscos, con un folclore cuya función parece ser únicamente aportar una nota colorista a la que, en realidad, nadie mira– sea más habitual en el NO-DO con respecto a su nuestra de Galicia a partir de los años sesenta.

El vínculo con lo medieval, a pesar de que no es nuevo en absoluto en el franquismo puesto que fue precisamente el pasado medieval el que mayor mitificación sufrió en la reinterpretación histórica de España, tiene de nuevo el hecho de que se ponga al servicio de lo comercial, de lo turístico y no tanto de lo histórico y de lo político. Y muestra el principio de un nuevo camino a seguir. Como apuntábamos anteriormente, hoy en día cualquier pueblo, grande o pequeño, con algún haber arquitectónico en su urbanismo, celebra una Feria Medieval, cosechando un enorme éxito de visitantes –turistas– que llegan incluso a disfrazarse o a vestirse para la ocasión. Una de estas ferias medievales con más renombre en Galicia tiene precisamente lugar en Baiona cuando se celebra anualmente la “Fiesta da Arribada” (de la llegada; de la llegada de la Pinta a Baiona después de haber “descubierto” América). Y precisamente una semana antes de la misma, anualmente también, el Parador de Baiona continúa ofreciendo una “Cena Medieval” extraordinariamente similar a la que NO-DO retrata en el año 1976. Tanto es así que el menú es prácticamente el mismo aún hoy en día y en algunos de los recortes de periódico que lo anuncian en la actualidad siguen apareciendo camareras de Paradores vestidas de pseudofolclóricos (o sin el pseudo puesto que en el ejemplo de NO-DO de 1976 eran una mixtificación y en el documento que se expone a continuación es claramente folclórico/pastoril) y se sigue desarrollando el ejercicio folclórico en el marco de las mismas. Esto quiere decir que el Parador de Baiona sigue utilizando como reclamo turístico para el consumo de sus propuestas una fórmula medievalista, claramente folclorista, que ya existía en los años sesenta y setenta.

Valga una noticia del periódico de La Voz de Galicia de enero de 2002 para ilustrarlo¹⁴⁶:

La Voz de Galicia | HEMEROTECA WEB

31 de enero del 2002

VIGO

El parador de Baiona celebra esta noche su tradicional «yantar medieval»

Los comensales degustarán un variado menú de la época elaborado por los cocineros del establecimiento

El parador Conde de Gondomar de Baiona tiene ya todo a punto para celebrar la primera cena medieval de la temporada. Los salones están preparados para acoger un máximo de 180 comensales que, de alguna manera, se convertirán por esta noche en nobles caballeros, condes y condesas para participar en un completo programa que conjuga la gastronomía tradicional con la historia de la villa. Veteranos actores de la zona presidirán, como condes de Gondomar el «yantar» y el baile.

Imprimir

Volver

MÓNICA TORRES
BAIONA. Corresponsal

Las cenas medievales del parador de Baiona son para muchos una cita obligada. Acudir a este «espectáculo gastronómico y cultural» permite a los participantes viajar en el tiempo y sumergirse por unas horas en el medievo.

Los condes de Gondomar, que un año más encarnan los veteranos actores Juan Carlos Martínez y Aurora Maestre, presidirán los actos programados. Los anfitriones han encargado un succulento menú para la ocasión, pero para poder degustar los manjares en su justa medida hay que empezar siguiendo las indicaciones del *maestro de sala*.

«Conforme a reglas para la conservación perfecta de la mejor salud, conviene preparar el vientre merced a un caldo que atempere las venas y abra camino a más sustanciosos alimentos...». Como es habitual, así comenzará de la mano del actor Miguel Llanderas, el tradicional yantar medieval, con la degustación del *caldiño de Pedro Madruga*. El menú incluye empanada de lomo, pata de cabrito, tarta de Santiago y filloas. Todo ello aderezado con un buen vino de la fortaleza de Monterreal y rematado con una queimada.



ALEJANDRO

Puede verse en la foto con claridad cuál es la vestimenta con la que el servicio se viste para el desarrollo de tales cenas. Y en el próximo tenemos otro ejemplo de cómo el folclore se pone al servicio de la animación de la cena, en la actualidad¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Vigo, 31 de enero de 2002. En *La Voz de Galicia. Hemeroteca Web*.

En: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2002/01/31/939401.shtml> [Fecha de consulta 16/05/2016]

¹⁴⁷ Imagen extraída de la noticia de la siguiente página web:

<http://baionatv.webs.com/apps/blog/show/43133834-aceba-caliente-motores-para-la-arribada-con-su-tradicional-cena-medieval> [Fecha de consulta 16/05/2015]



Uno de los aspectos más interesantes en esta invención medievalista de lo gastronómico con fines turísticos y de consumo es el uso del recetario –tradicional o inventado– en el evento en cuestión. La locución de NO-DO nos informa de parte del menú de la “cena medieval” y ya se ha apuntado algo de análisis del mismo en el epígrafe anterior. Pero vamos a ver como se construyen o utilizan esos platos en la construcción folclorista de la cultura alimentar.

El primer plato del menú es el bautizado por la locución como el “*celebre Caldiño Pedro Madruga*”. Dicho caldo, como se ha visto gracias a la aportación de informantes relacionados con la cocina del Parador hoy en día, se trata de un caldo rebautizado con el título de “Pedro Madruga” para tal ocasión. Entonces, ¿por qué Pedro Madruga?. Pues porque la figura de Pedro Madruga en sí misma ya es de tremendo interés simbólico en la villa de Baiona, de su pasado y de su construcción mítica. Pedro Madruga es el nombre popular de Pedro Álvarez de Sotomayor, personaje vinculado a Baiona en el siglo XV. Patricia Cupeiro escribe en su tesis lo siguiente:

En 1474 la villa es asaltada por Pedro Álvarez de Sotomayor, conocido popularmente como Pedro Madruga, Conde de Camiña y protegido del rey de Portugal Alfonso V, tras tomar parte en el bando de la Beltraneja en la guerra de sucesión al trono de Castilla. La situación llega al punto de que Alonso de Fonseca, Arzobispo de Santiago, tiene que salir a defender

Baiona y logra que los portugueses se retiren. Álvarez de Sotomayor llega a construir una casa en el interior del castillo cuyos restos todavía son apreciables

Por su oposición al reinado de Isabel I, los Reyes Católicos desposeyeron a Madrugá de sus posesiones pero, según la tesis de Modesto M. Doval, finalmente acabaron perdonándole y haciéndole cambiar de nombre para conseguir información sobre Portugal y se convirtió en el navegante más célebre de la historia. El 1 de marzo de 1493 la Torre del Príncipe de la fortaleza avista la llegada de “La Pinta”, procedente de América. Baiona fue la primera población del Viejo Continente que recibió la noticia del Descubrimiento, Martín Alonso Pinzón desembarcó en la Playa de la Ribeira, sita en el lado oriental del istmo que une la península de Monte do Boi con la villa, hecho que sigue celebrando Baiona de año en año. (Cupeiro, 2016: 541-542)

Lo que también explica Patricia Cupeiro en uno de sus pies de página es que según revelan nuevas investigaciones parece estar demostrándose como Pedro Madrugá y Cristóbal Colón parecen haber sido la misma persona¹⁴⁸. Y a pesar de que no se poseía esta información en el año 1976 puesto que es ahora cuando se está rebatiendo la tesis, el universo colombino es de tremenda importancia simbólica para Baiona puesto que la Pinta arribó en ella a su llegada del continente americano y su fiesta medieval “A Arribada” celebra la llegada del navío a sus costas cada año. La figura de Pedro Madrugá forma parte del pasado mítico de Baiona y de ahí su vínculo con el propio menú del Parador. Lo interesante del caldo es precisamente el proceso de modificación simbólica que sufre el plato a través de su “título” siendo un caldo normal y corriente puesto que no es la receta la que medievaliza el plato, aunque eso lo que se pretenda, sino única y exclusivamente el nombre. Su contenido no cambia en absoluto ni tampoco su elaboración, lo único que cambia es la etiqueta de su nombre pero es significativo puesto que el caldo, en ese momento concreto, deja de ser del patrimonio cultural de los y las gallegas para ser el caldo medieval –y baionés– de “Pedro Madrugá”

Lo mismo que ocurre con el caldo ocurre también con la ternera de Moaña o con las

¹⁴⁸ Regueira, Susana: “Tras un peritaje caligráfico 80 expertos indican que Colón y Pedro Madrugá son la misma persona”. 6 de octubre de 2013. *El Faro de Vigo*. En <http://www.farodevigo.es/portada-pontevedra/2013/10/06/peritaje-caligrafico-80-expertos-indican/890877.html> [Fecha de consulta 16/05/2016]

filloas, recetas que se presentan como propias de la usanza medieval cuando no lo son. En el caso de la ternera “ao espeto” es evidente que el propio método de cocina de la carne se presta a la asociación con lo arcaico y primitivo puesto que es una carne abierta en dos cocinada a la brasa. La carne, un palo de madera y el fuego; no hay nada más “primitivo”, digamos. En el caso de las filloas la cosa cambia puesto que las filloas son una receta extendidísima en toda la geografía gallega. Vienen a ser una especie de tortitas finas compuestas por huevos, agua y sal pero su recta varía notablemente dependiendo de las zonas. Por ejemplo, en algunas zonas la sal se sustituye por azúcar. En otros el agua por leche (aunque no es habitual) y en muchos puntos de la provincia de Ourense el agua se sustituye por la sangre de la matanza. Se trata de una receta que está muy vinculada a la “matanza”, no por la sangre sino por la época por lo que su consumo suele ser más frecuente antes del tiempo de cuaresma –período tradicional de vigilia– y especialmente en carnaval. Su consumo se convierte en muy habitual a partir del mes de enero y febrero, antes de la cuaresma, puesto que la matanza solía realizarse en períodos fríos para que la carne aguantara más tiempo sin perderse. El nombre del carnaval en Galicia –Antroido o Entroido– tiene su origen en el término latino “*Introitus*”, “entrada”: la entrada de cuaresma, por lo que suele estar vinculado al mundo de la carne, del cocido, del exceso de la misma aprovechando que a partir del miércoles de ceniza la Iglesia prohibía comer carne durante los cuarenta días de Cuaresma. El objetivo era terminar la carne antes del miércoles de ceniza y las filloas eran y son parte imprescindible de una mesa de “entroido”. Si su origen es o no medieval poco importa en realidad ya que lo verdaderamente interesante es que algo tan habitual figure como extraordinario en el menú de la cena del Parador.

A parte de las “frutas” y “almendras” que la locución menciona como parte absurdamente extraordinaria del menú de postres de la cena medieval, aparece uno de los claros productos inventados con finalidad turística, sin ninguna base real tradicional: “a queimada”. La “queimada” recibe su nombre del hecho de ser quemada puesto que la base principal de la misma es el alcohol, concretamente aguardiente, a la que se le prende fuego para que se vaya suavizando. El hecho de que se le prenda fuego es parte imprescindible del aparato simbólico que en ella se mueve. Un fuego azul extraordinario surge de la “marmita” como si de un “brebaje druida” (como decíamos) se tratase. Aquel o aquella que se encargan de que la “queimada” se vaya quemando (valga la redundancia) va moviendo

el aguardiente con un cucharón en el que toma líquido prendido en fuego azul que va dejando caer a diferentes alturas generando ríos de fuego azul. El espectáculo visual es digno de ver sin duda, de ahí parte de su éxito, pero eso no la convierte en “tradicional”, categoría con la que queda definida por la locución. Más bien todo lo contrario. Hay pocos ejemplos tan claros de invención para “guiris” y ni su consumo ni su ejecución forma parte de la vida real de las personas fuera de un ejercicio folclórico que muchas y muchos hemos puesto es escena con motivo de alguna visita, por ejemplo. Miguel-Anxo Murado, en su fabuloso libro *Outra idea de Galicia*, obra en la que analiza los estereotipos y preconceptos asociados a Galicia y lo gallego, explica la “queimada” de la siguiente manera.

[...] Nin Galicia é tan tradicional como se pensa nin perde as súas peculiaridades tan rápido como parece. Diciamos ao comezo que os galegos non poden evitar sorrir cando os turistas preguntan inxenuamente se a queimada é una antiga tradición celta. Dificilmente podería selo, xa que as augardentes non existiron ata finais da Idade Media, cando se inventou a destilación. A queimada era descoñecida en Galicia na primeira metade do século XX e, aínda que hai quen sostén con pouco fundamento que a inventaron os soldados galegos na Guerra Civil, o que é certo é que se difundiu a partir dos anos sesenta e setenta ao calor dos paradores nacionais e o contemporáneo *boom* das marisquerías de luxo en Madrid. A súa suposta relación coa bruxería é una simpática invención que ninguén debe tomarse en serio.
[...] (Murado, 2013: 186)

En conclusión con respecto a la “cena medieval” de Paradores: es un producto inventado, constituido por diversos procesos de medievalización. Unos de esos procesos tienen que ver con la propia arquitectura del edificio, otros con la asociación del pasado de Baiona al medievo y al “descubrimiento” de América y la llegada de la Pinta, otros con las mesa de la comida, desde la disposición de las mesas, la cubertería o los utensilios propuestos para la comida, la propuesta de un menú medievalizado que en realidad es un menú que podría ofrecer cualquier restaurante bajo la categoría de “tradicional” –aunque tampoco lo fuese puesto que sería más bien folclore– con los nombres medievalizados. Por otro lado la presencia de las dos figuras teatrales del “conde” y la “condesa” a modo de señores feudales de un tiempo pasado mitificado y, por último, el uso de los trajes. Unos trajes que no son ni folclóricos ni medievales sino una “cosa” a medio camino entre ambos y atravesados también por las necesidades a las que obliga el propio ejercicio de la hostelería.

Los estereotipos que se mueven hoy en día están vinculados a estos productos inventados así como otros que se fueron construyendo o desarrollando más con el paso de

los años. Productos culturales rentables como el consumo y promoción de la mariscada, lo folclórico, la *queimada*, la Arcadia, lo céltico, lo místico, etc. Se siguen moviendo y reproduciendo hoy en día y han construido cultura y, lo que es más grave, una imagen estereotipada de los y las gallegas sobre lo propio. Galicia se piensa a sí misma, en gran medida, a partir de los estereotipos que se han ido asociando a ella, sea por aceptación o por rechazo. Lo que es innegable es que los mismos, esa colección de tipos y costumbres que molestan profundamente a la mayoría no se pueden responsabilizar únicamente en el franquismo, en un poder de estado ejecutor de los mismos o en los de fuera, en los ajenos, puesto que se siguen reproduciendo desde el interior, desde la propia ciudadanía. Se alimentan los estereotipos cada día, en su forma micro y en su forma macro, desde la oferta folclorista de los menús de los restaurantes, hasta los souvenirs de las tiendas para turistas, hasta ciertas prácticas, ritos y mitos reproducimos casi a diario. Finalmente se trata de beneficio económico y de una forma de sobrevivir al mundo global y capitalista en el que nos vemos incluidos, tal y como ponían de manifiesto Jane y John Comaroff a la hora de reflexionar sobre cómo se convierten en empresa y productos los pueblos y características culturales, respectivamente. Vivimos en una sociedad profundamente folclorista porque es una sociedad rentable a nivel económico pero tiene un precio alto a pagar. El precio del estereotipo. Trabajaremos esta idea en el capítulo 12 pero valga un último ejemplo para ilustrarlo.

Paradores aun hoy en día está considerada, popularmente, como una red hotelera de lujo que nadie, salvo aquellos con poder adquisitivo, se pueden permitir. Pero además, Paradores no consigue tampoco desligarse de los estereotipos que se fueron cosechando al respecto de su propuesta hotelera medieval/castellana que hoy en día se relaciona con algo pasado, rancio, barroco (en su sentido peyorativo) y casposo. La Red de Paradores ha emprendido hace tiempo un proceso de cambio de imagen que no ha terminado de dar frutos positivos, en parte porque inconscientemente se ha caído en la trampa del “estereotipo por rechazo”. Paradores ha modificado sus interiores de manera notable en muchos espacios para concederles una estética renovada a sus salones, estancias, comedores, etc. Ha incluido ofertas renovadas de turismo como el universo del Spa, de la relajación, y de otras experiencias. Sus salones ahora no son tan medievales en algunos casos, pero parecen haber salido de una exposición de IKEA por lo que también han perdido parte de su espíritu característico sin acabar de romper por ello con la asociación de que

Paradores es una oferta hotelera para cierto tipo de público selecto, aristócrata y con fórmulas antiguas de disfrute. Muchas de las habitaciones siguen llevando nombres de grandes personajes castellanos de la historia, nombres que no importan demasiado en los nuevos modelos de turismo. Y además, al estereotipo también contribuyen ciertos programas de Paradores, muchos de ellos teniendo que ver con lo gastronómico, que reproducen modelos de la época franquista con absoluta claridad aunque estén vestidos de estética contemporánea. Como se ha explicado anteriormente, la clásica “Cena Medieval” se sigue celebrando anualmente en el interior de los salones del Parador de Baiona. La prensa se encarga de darle la promoción que necesita, tal y como hemos visto en el recorte de prensa de La Voz de Galicia del 2003, pero con fotos de camareras vestidas de folclóricas, al más rancio estilo folclorista después de que en estos últimos treinta años se haya reflexionado mucho, por parte de especialistas dedicados y dedicadas al estudio de la indumentaria, al respecto de tales fórmulas tipistas de las culturas. Como escribe Murado, “Hoxe, esta visión do folclore morreu” (*Ibid.*: 187) o al menos se ha modificado. El hecho de que en una foto de periódico del año 2003 aparezcan camareras vestidas de bucólicas folclóricas no ayuda en absoluto a romper con la categoría de lo “rancio”. Pero así sigue siendo.

En la cena medieval que cada año se celebra en el Parador se desarrolla un menú especializado. Un “menú medieval” que no es medieval en absoluto sino que responde a los mismos patrones “medievalizantes” que operaban en la cena que NO-DO recogía en el año 1976. Y lo que es más, la carta del menú reproduce los mismos procesos, los mismos estereotipos e incluso, las mismas recetas, los mismos nombres que entonces. Esta es la carta del menú de la “Cena Medieval” del Parador de Baiona hoy en día. Se puede consultar *on line* ¹⁴⁹ en la más absoluta actualidad y de nuevo el “Caldiño Pedro Madruga”, de nuevo “Las Filloas”, de nuevo “La queimada” figuran en ella. Es uno de los ejemplos más evidentes que se nos ocurren para, aun a riesgo de repetirnos, hacer ver que los procesos folclorísticos se siguen reproduciendo e inventando cada día porque es, a través de nosotros y nosotras como consumidoras, por lo que siguen operando.

¹⁴⁹ http://www.parador.es/sites/default/files/experiencias/adjuntos/2014/02/cartel_nuevo2014menu.pdf

[Fecha de consulta 17/05/2016]

Menú de los Condes

Caldiño de Pedro Madruga

Asado de cabrito lechal al tomillo
con fritos de calabaza

Empanada de raxo

La fruta del Montereal

Degustación de postres del medioevo:

Filloas del tío Remigio

Tarta del conde

Almendrados del convento de la Anunciada

Café y queimada

Bebidas:

Vino de la Bodega del Castillo

Agua de las Pasasiñas

Baile y barra libre 2 horas

Reservas en el 986 35 50 00 ó en baiona@parador.es



PARADORES

Baiona

www.parador.es



CAPÍTULO 15. LA HUELLA DEL PASADO EN EL PRESENTE

La música ha sido objeto de interés de muy diverso tipo a lo largo de la historia y las culturas. Ha sido objeto de conocimiento, objeto artístico, estético, filosófico e incluso físico y matemático. Pero los usos sociales de la música son tan diversos como la cantidad de sociedades que las producen y, toda catalogación, reduciría peligrosamente estas variables. Ahora bien, lo que sí podemos constatar, y la historia ha sido testigo de ello, es que la música ha sido objeto de interés por parte del poder político ya que las posibilidades de uso político que ofrece en muchos casos son numerosas y de gran poder evocador.

A lo largo de estas páginas hemos expuesto, descrito y analizado los materiales de organismo cinematográfico franquista NO-DO entre los años 1943 y 1981. La investigación ha abarcado 71 materiales sobre folclore y Galicia –“Noticiarios”, “Documentales” e “Imágenes”– entre ese período siendo el más temprano del año 1943 y el más tardío localizado del año 1977. A medida que hemos ido recorriendo ese camino hemos tenido la posibilidad de ver los diferentes usos que se han ejercido sobre el acervo musical gallego por parte de NO-DO y cómo esta utilización dialogó con la cultura, musical en particular, pero también a niveles más globales, convirtiéndose NO-DO en arquitecto de una cultura inventada a través de estereotipos fijados en el espacio y tiempo que cumplieran una triple función: legitimación política, dominación territorial y explotación económica. La legitimación se articuló a lo largo de todo el período franquista, siendo NO-DO uno de los principales medios discursivos en tal ejercicio, y se echó mano de la música popular, en su versión más folclorística, para tal objetivo. La dominación territorial, especialmente en el caso de Galicia, operó a través de NO-DO en la construcción de una cultura estereotipada y feminizada frente a un poder mayor, masculinizado: España. Este proceso está irremediabilmente conectado con las luchas nacionalistas periféricas que, en la II República, veían su derecho estatutario reconocido como diferencial. Tal situación obligó al franquismo a subordinarlas bajo un estado único, sin fisuras, totalitario, católico y ultra nacionalista. Ese ejercicio de subordinación se ejecutó en NO-DO a través de un discurso en el que se subalternizaban las periferias, en nuestro caso Galicia, convirtiéndola en una

Arcadia definida a través de los adjetivos calificativos e imágenes estereotipantes que la reducían a la categoría de aldeana, antigua, pura, esencial e ingenua y así justificar su dominación. Ese discurso estereotipado y subalternizado de Galicia ha sido nombrado en este trabajo como *galaiquismo*, discurso construido desde el poder, desde el centro, desde España con el objetivo principal de someter a los pueblos. Y por último, la explotación económica llegó de la mano de los cambios que el régimen puso en marcha a partir de la segunda mitad de los años cincuenta y que dieron su resultado a partir de los años sesenta. El franquismo, y NO-DO, pasaban así de haber sido reflejo de la ideología falangista de los años cuarenta y el consecuente aislamiento internacional al concluir la II Guerra Mundial, a ser reflejo del aperturismo capitalista que se puso en marcha en España a partir de los sesenta, pasando antes por un período ultra catolicista en el que los territorios, como se ha dicho antes, quedaron reducidos a estereotipos esencialistas. Esa explotación económica se puso en marcha a través del desarrollo turístico de los diferentes territorios, utilizando todos los tópicos desarrollados con anterioridad pero no tanto en el ejercicio colonialista de la dominación simbólica sino más bien en el ejercicio colonialista de la explotación económica. El folclore, del mismo modo que muchos otros elementos culturales, quedó fijado y reducido a un productos simplificado, costumbrista y pintoresco que el turista y la turista –especialmente el turista de interior– pudiera consumir en sus viajes como parte de la experiencia de sus vacaciones. Esta explotación convirtió a la cultura y sus diversos elementos en un mosaico de souvenirs a la venta, atravesados todos ellos por procesos de folclorismo, pero además se ejecutaron procesos de invención para ampliar o hacer más sugerente, el producto a la venta. A su vez, este desarrollo económico sirvió al régimen para poder seguir utilizando el discurso de la legitimación en España en un contexto social y político que empezaba a mostrarse claramente combativo con las estructuras del régimen.

NO-DO jugó un papel fundamental en todos estos ejercicios de poder. NO-DO fue instrumento de legitimación, de estereotipia y de marketing de las diversas estrategias y eslóganes que se pusieron en marcha para la promoción turística. Así como el régimen fue adaptando su proyecto a las condiciones de la evolución política e internacional, NO-DO no solo fue testigo de tales cambios sino también instrumento efectivo en la ejecución de los mismos. NO-DO contribuyó a redefinir el proyecto de España subalternizando los territorios a través de un proceso de colonialismo interno, proceso de colonización que afectó especialmente a las nacionalidades históricas –Galicia, Euskadi y Cataluña– reubicándolas, siempre desde la subalternidad, para integrarlas según sus características

particulares en las políticas económicas, morales y territoriales, en el proyecto franquista.

En esta investigación partimos de la hipótesis principal de que NO-DO fue instrumento audiovisual del ejercicio de poder que el franquismo ejerció sobre la población española a través del uso político del folclore. Ese poder se ejecutó de diferentes formas dependiendo, por un lado, de las necesidades políticas, ideológicas, territoriales y económicas del régimen, y, por otro lado, fue reflejo claro de la visión cultural, social y de género del propio poder. Las imágenes de NO-DO relativas al folclore en Galicia muestran una cultura enormemente folclorizada en la que la música y el baile folclóricos se muestran fijados y reducidos, además de tremendamente generizados, pero además esa construcción jugó un papel central en el propio devenir cultural y en la autoimagen que los y las gallegas, aun hoy, tenemos de nosotros mismos, puesto que nos pensamos a nosotros y nosotras mismas, en gran medida, a través del estereotipo, aun haciéndolo a partir del rechazo.

Este uso del folclore musical presenta Galicia a base de estereotipos, profundamente pintorescas retratada por momentos como de si una “Arcadia” se tratase, en otros momentos como vergel, en otros como reserva moral y en otros como producto capitalista para el consumo turístico. El discurso de NO-DO en relación a Galicia y la cultura estuvo en cualquier caso en constante contradicción política e ideológica alternando usos entre lo diferencial y periférico y lo unitario y central, como fue por ejemplo el uso excepcional da *lingua galega*.

En cualquier caso, el tratamiento que se hace de lo musical evidencia el ejercicio del folclorismo alcanzando su máximo desarrollo en los macro rituales desarrollado en las Demostraciones Sindicales celebradas a partir del año 1958 y hasta la muerte de Franco. El tratamiento musical quedó fijado en un baile, pocos cantos, la gaita y los trajes folclóricos los cuales fueron evolucionando hacia fórmulas cada vez más simples, más homogéneas y más tipistas. A través de ese ejercicio, la tradición musical gallega devino a folclorismo y a partir del mismo se crearon estereotipos que, en los cincuenta ejemplarizaban moralmente al resto de los y las españolas y en los sesenta se promocionaban como “curiosidades regionales” –por supuesto desprovistas de todo capital simbólico diferencial que pudiera significarse como baluarte identitario– susceptibles de visita y consumo turístico. Las

características culturales quedaron reducidas a la categoría de “curiosidades regionales”. La vivienda pasaba a ser “la típica casa gallega”, la vestimenta, previamente construida, pasaba a ser “traje regional”, y la alimentación pasaba a ser “gastronomía típica” puesto que los platos empezaron a llevar el sobrenombre de “a la gallega”.

El ejercicio de poder desarrollado a través de NO-DO, analizado en las partes III, IV y V de este trabajo, se ha vinculada a tres tecnologías de poder distintas pero complementarias e incluso simultáneas. Una primera, desarrollada en la Parte III, fue aquella en la que el poder de estado, el poder gubernamental, se ejerció de forma directa, sin cortapisas, a través del folclore. Fue una práctica constante en todo el franquismo puesto que el folclore estuvo presente en una gran cantidad de actos oficiales, de visitas, de inauguraciones y de demostraciones. Esta presencia tenía que ver principalmente con la legitimación simbólica del pueblo al poder. Pero la llamada del estado no era fácilmente rechazable, principalmente en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, años en los que la sombra de la represión se convirtió en la estrategia del miedo y, por lo tanto, en violencia. Ese miedo, tal y como Preston, Payne, Fusi, Moradiellos y otros apuntan, estaba profundamente vivo, por lo que la legitimación simbólica podía pretenderse pero nuestro trabajo de campo y la investigación hecha al respecto arroja que muchas de aquellas intervenciones ante el Caudillo, o eran de organismos falangistas directamente, o eran agrupaciones populares pero que de uno u otro modo sabían que la participación en acto no era algo voluntario o una actividad que a la se pudieran negar sin que eso tuviese graves consecuencias. Pero la legitimación y la aceptación simbólica no fue el único ejercicio de poder directo del que NO-DO fue testigo en sus imágenes. Por ejemplo, el folclore desarrollado por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange Española llegó a funcionar como embajada política en momentos en los que la diplomacia española no podía acceder a los escenarios de la política mundial. El folclore fue utilizado por el poder a través de un organismo propio del poder como eran los Coros y Danzas, para hacer embajada a través del folclore –de sus trajes, de sus bailes, de su repertorio “salvado de las fauces del olvido” (según el discurso de la Sección Femenina y del franquismo en general), de sus jóvenes muchachas sonrientes que interpretaban una femineidad que no le era del todo propia y mucho menos normativa, tal y como se ha ido viendo en el análisis. La estrategia hacia dentro (la población española) era hacer creer a los y las españolas que la situación, a pesar del rechazo injusto del resto de los países, era buena puesto que también había “países amigos” en el mundo. La estrategia hacia fuera (diplomacia internacional) se centraba en un lavado de cara a través

de la “mujer” como pacificadora, vestida de traje folclórico y ataviada de sonrisas. Y lo cierto es que fue un éxito en tanto que el franquismo consiguió acceder a países que lo tenían vetado a nivel diplomático a través de los Coros y Danzas. Lejos estaban los Coros y Danzas, siendo una institución de la Falange, de no llevar la ideología falangista y ultra católica del franquismo allá por donde fuera. Y lejos también que muchas de aquellas mujeres que bailaban en los grupos fuesen inocentes muchachitas sin ideología que tan solo bailaban. Tanto los discursos de Pilar Primo de Rivera, como los informes internos de la institución manifestaban abiertamente que toda mujer que fuese a bailar con los Coros y Danzas debía comportarse como una “camarada falangista” de excepción y que todas ellas debían saber con claridad que aquello era un acto de servicio. La crónica de Rafael García Serrano cuando narraba como aquella “muchachita” contestaba al camarero que se había negado a servir la mesa de las falangistas dista mucho de mostrar a mujeres pacificadoras sino más bien a mujeres que utilizaron la burla, la mofa y la humillación simbólica para reducir –de nuevo “vencer”– a cualquiera que tuviera ideas contrarias a las que ellas llevaban, y no escondidas, entre las sayas y las enaguas de sus trajes folclóricos.

El segundo ejercicio de poder, analizado en la Parte IV de esta investigación, demuestra que a través del uso del cine de NO-DO se utilizó el folclore como una estrategia de denigración de la cultura quedando esta subalternizada bajo un discurso *galaiquista*, construido desde el centro sobre la periferia, atravesado por los estereotipos. Esta denigración convertía a las culturas populares (de las nacionalidades especialmente) en un conjunto de prácticas culturales ligadas al pasado a través de los tópicos y de los estereotipos, de los adjetivos calificativos de una locución categórica y de un discurso visual costumbrista y arcadista (en el caso de Galicia). Esta reducción funcionó, como hemos dicho antes, como una estrategia de “colonialismo interno” (González Casanova, 2006) que operaba a través de los estereotipos que, como apuntaba Homi K. Bhabha, justificaban la dominación del colonizado.(Bhabha, 2013).

Este discurso *galaiquista* funcionó de una forma paralela al discurso *orientalista* trabajado por Edward Said en su fantástica obra *Orientalismo* (Said, 2013). El discurso *galaiquista* fue una estrategia discursiva de representación del colonizado. Un colonizado que en ese discurso figura subalternizado para justifica la colonización de ese territorio

(Galicia) en favor de otro (España). Esa estrategia discursiva inventaba un estado de cosas que construía realidades basadas en estereotipos y una mirada esencializada y congelada, sin derecho a la historia del pasado pero tampoco al presente o al futuro.

Este tipo de materiales se sitúan especialmente en la década de los años cincuenta pero discurso resignificado a partir de los años sesenta. Para elaborar ese discurso NO-DO se revistió de estética etnográfica, mostrando lugares, gentes, prácticas que se pretendían cotidianas, mostrando desde los oficios, las fiestas y haciendo un uso consciente del idioma. Sin embargo, NO-DO dejaba ver el rastro de que lo que mostraba no era en absoluto un modelo de cine etnográfico. El uso de la locución, de un montaje dirigido, el uso de diálogos entre los “paisanos y paisanas” inventados y locutados por propios profesionales de NO-DO, escenas grabadas que se erigían cotidianas, reflejo de una cultura viva y dinámica que estaban claramente pactadas, actuadas y previamente definidas, todo ello evidenciaba que el modelo de cine de NO-DO se pretendía etnográfico, evocador, ejemplarizante, próximo, documentalista, pero que en el fondo construía a través de la imagen una cultura de postal, una estampa atemporal en la que el reloj se había congelado en la arcádica Galicia y decenas de estereotipos asociados a ella. En este proceso de fijación, de congelación, de tipificación y de estereotipia, la música quedaba reducida a un folclorismo absurdo que nunca podría haberse dado en una sociedad real, un ejercicio de tipismo regionalizado absoluto. Pero no fue la música el único elemento de la cultura que fue susceptible de uso. El folclorismo del modelo de cine “exposicional” (Ardévol, 2006) de NO-DO llegó a cualquier manifestación de la cultura: la vestimenta, las prácticas de la cotidianidad, la arquitectura (por ejemplo de las casas “típicas”), el arte, los oficios, la división social del trabajo, la alimentación (que poco a poco se fue convirtiendo también en “gastronomía típica” y “a la gallega”) y el idioma. El idioma fue utilizado en esta práctica, no contradictoriamente, en locuciones y coplas tradicionales, puesto que a pesar de haber sido un idioma perseguido, prohibido y vilipendiado, servía casi mejor que cualquier otra característica de la cultura para tipificar a “Galicia y sus gentes”. El idioma se convirtió, en ese discurso, en mera “curiosidad regional”, en una especie de simpática característica regionalizada, una suerte de particularidad indígena que por otra parte siempre aparecía vinculada al mundo rural, a la aldea, a los y las aldeanas, vestigial por lo tanto del “buen salvaje” galaico. Y así se construía la Galicia más arcádica. El uso de los calificativos evidencia ese discurso primitivista, esencialista y se mezcla con la construcción del pasado mítico de Galicia como Galicia, pero sobre todo de Galicia dentro de España: eso es el “*galaiquismo*”; la mirada

construida de Galicia y sobre Galicia que viene definida desde fuera, en este caso además por un modelo cinematográfico del poder.

Esta construcción discursiva del “*galaiquismo*” y la reducción, construcción y fijación de la cultura en “tipos” venía a ser una estrategia para manejar la contradicción que surgía entre el temor, por un lado, y la condescendencia, por otro, a lo diferencial y periférico. El modelo territorial de estado de la II República Española había avanzado un reconocimiento cultural, identitario, e incluso político a las culturas que residían dentro del estado español que quedó totalmente roto y congelado a partir del año 1936 con el estallido de la Guerra Civil. Pero el hecho de que el franquismo reprimiese movimientos políticos periféricos a través del ejercicio de la violencia –simbólica y/o explícita– no significaba que los pueblos se hubiesen convencido al españolismo y nacionalismo que el franquismo obligaba. La simple existencia de culturas diferenciales le fue profundamente incómoda de manejar al poder franquista, el cual sin duda hubiera preferido que España y sus pueblos fuesen mucho más dóciles y homogéneos entre sí y con las Castillas. Pero no era así, por lo que había que ver cómo manejarlo. La construcción de las culturas a través del estereotipo, la reducción de sus elementos culturales más profundos a la categoría de “curiosidades regionales”, la idea de Pueblo reducido a “terruño” o “patria chica” frente a la “Patria Grande” –el estado español– evidenciaban el ejercicio de dominación constante del centro a lo periférico. Y esto no significa que Castilla no hubiese estado sujeta a este proceso de estereotipia porque así fue, tanto o más que cualquier otra puesto que el mito de lo “castellano” fue uno de los discursos más tipificados del franquismo. Así exactamente opera el colonialismo: produciendo una totalidad desde una parcialidad, en este caso Castilla, enajenada de su propio pasado e impedida de tener otro futuro que no fuera el de la monarquía y el de España (escondiendo que esa España había sido “las Españas” en un tiempo anterior, usándose e inventándose a voluntad). Castilla, igual que los demás territorios fue víctima también de este proceso. Ninguna de las periferias pudo reconocerse a sí misma como otra cosa diferente de la que los actores de la producción de la totalidad “España” ponían en marcha para subalternizar a los demás. Para evitar gérmenes diferenciales que pudiesen poner en peligro la unidad territorial imperial, política y religiosa del estado, el discurso de poder convirtió a los pueblos en “terruños” de postal de souvenir con todo lo que ello implicó puesto que a través de este proceso se desarrollaron más y más los prejuicios sobre unos y

otros. Esas fueron las consecuencias del *galaiquismo*, por ejemplo: la arquitectura de una cultura y un pueblo reducido a estereotipos que se convirtieron en realidad puesto que tanto los gallegos y gallegas se pensaron a sí mismos a partir de ellos como los ajenos a su propio territorio.

Galicia quedó resumida y categorizada en los años cincuenta en este discurso; discurso que en los sesenta se utilizaría con objetivos comerciales. Galicia pasó a ser un lugar reducido a su universo rural, a su aldea, a sus paisanos, a las vacas, los cerdos, las gallinas, las mujeres aldeanas y los hombres *marinheiros*. También fue reducida su creencia, a medio camino entre la profunda fe cristiana y sus mitos esotéricos de brujas y conjuros. Pero además, la Galicia retratada se muestra como el “terruño de Franco”, la patria chica del Caudillo, no solo sin mostrar jamás atisbo de resistencia o rechazo sino de afinidad absoluta al poder de aquel “Gallego mayor”. Así Galicia se proyectaba, no solo silenciosa y callada (tal y como rezaba literalmente la locución final del documental “Galicia y sus gentes”) sino que adepta, entregada, convencida a su Caudillo, invisibilizando absolutamente la realidad política de resistencia así como la realidad de rechazo cotidiano, realidad, esta última, en la que el pueblo hablaba del régimen con ironía, burla, sorna y desconfianza. Una Galicia retratada como silenciosa y sumisa, estampa que ha tenido consecuencias mucho más allá del franquismo ya que la imagen de la Galicia silenciosa, callada, rural, primitiva y conservadora se sigue reproduciendo hoy en día en gran cantidad de discursos. Finalmente Galicia es la que tuvo a Manuel Fraga de Presidente de la Xunta 15 años (1990-2005). La cuestión, y es una de las conclusiones centrales al respecto del ejercicio de poder de NO-DO desarrollado a partir de la construcción del estereotipo, es que ese discurso, aun siendo construido, fue construyendo cultura, imagen, discurso, al respecto de Galicia (y de los demás pueblos). Ese ejercicio de poder por el cual Galicia quedaba constituida como Arcadia y como reserva moral para ser vista por toda España, fue asumida por los gallegos y el resto de los españoles, primero a partir de la visualización de los mismos, después por la reproducción de los mismos a través del consumo. Por aceptación o por rechazo Galicia empezó a mirarse a sí misma desde ahí y empezó a ser vista desde ahí del mismo modo. No fue un proceso único a Galicia sino que el ejercicio del estereotipo fue una estrategia discursiva por la cual todos y cada uno de los pueblos de España quedaron reducido a tipos –los suyos– para ser fácilmente asimilada por lo central. Así se justificaba la asimilación, la dominación, la “colonización interna” al fin, y así se manejaba como se podía la contradicción de estar ante un territorio cuya constitución era molesta de por sí para el

franquismo ya desde la Hispania visigoda del siglo VI. Apuntábamos también cómo Galicia se construía como algo femenino frente a lo masculino que era el Estado, es decir España. Galicia se presentaba con atributos generizados. Se mostraba dulce, amable, verde, virgen, en estado salvaje, primitiva y de ahí inocente, sin malicia, silenciosa, mística, alegre, hermosa y un largo etcétera. Como una muchacha joven sin desvirgar. España, el Estado, se alzaba –o era lo que se pretendía– ante ella (y otros pueblos) poderoso, masculino, vigoroso, erecto, valiente, victorioso, unido, fortalecido y civilizado. Así pues, el discurso del estereotipo, el *galaiquismo* en este caso, servía para eso exactamente, para reducir, para dominar, para justificar la violencia simbólica y explícita que pudiese ejercerse en determinado momento, para infantilizar, disminuir y, por supuesto, acomplejar e incluso “violar”. En ese sentido NO-DO y el discurso franquismo sí construyó cultura pero no fue un ejercicio de poder que se quedó solo en lo discursivo puesto que se diluyó y se reprodujo socialmente. Efectivamente los gallegos y gallegas (hablando en términos globales) se “acomplejaron”, entendiendo por acomplejar el pensarse en gran medida a sí mismos a través de ese estereotipo que, sabiendo que es estereotipo, sigue generando imágenes y profundo rechazo.

Esta es una de las conclusiones más claras de esta investigación puesto que hoy en día se suele hablar de NO-DO y de su modelo de cine en tonos burlescos. Se suele poner de manifiesto lo evidente, explícito y descarado de su discurso, pero eso no lo hace menos peligroso y/o eficiente puesto que como decía Said en *Orientalismo*, como discurso, tiene efectos de verdad, construye la realidad. Decir que ese discurso estereotipante de NO-DO y del franquismo no caló en los distintos pueblos –tanto en su mirada de lo propio como de lo ajeno– es, desde nuestro punto de vista, faltar a la verdad. Lo cierto es que sí lo hizo, por doloroso que pueda resultar aceptar este hecho, puesto que a la vista está que en el estado español se suceden los estereotipos “NO-DO” cada día, tanto en los medios de comunicación, como en las estrategias de publicidad, como en las cartas de los restaurantes, como en la oferta turística.

Y esta reflexión nos lleva al tercer ámbito de poder, desarrollado en el análisis de la Parte V de este texto. No es un ejercicio de poder muy diferente del que acabamos de exponer, pero es un poder que saca beneficio económico de los estereotipos para poder acceder al

mercado capitalista y así también legitimarse. A partir de los años sesenta se produce el conocido como “desarrollismo español” en el cual tuvo un papel trascendental el ya bautizado como “boom turístico”. NO-DO fue uno de los principales aparatos de masas en el que observar las operaciones de ese ejercicio. Todos los estereotipos que estaban en marcha desde etapas anteriores, anteriores al franquismo también sin duda, los folclorismos asociados a la cultura y por supuesto a lo musical, se pusieron al servicio del turista. El mapa geográfico quedó calificado bajo categorías de experiencia para el turismo. El sol, la playa, la gastronomía, el folclore, las tradiciones (construidas en gran medida), los idiomas, los instrumentos musicales, los trajes regionales, quedaron fijados, museificados para que el y la turista, en su viaje, pudiera consumirlos en su pleno ejercicio. NO-DO recogió las categorías de cada una de las “regiones” y las mostró en sus imágenes con fines comerciales. La cultura se convirtió en producto y la “etnia” en empresa. Como genialmente manifestaban Jane y John Comaroff: “parques etnotemáticos” para que tanto el turista exterior como el interior tuviera la sensación de estar viviendo una experiencia “étnica” completa en su viaje. Nada más lejos de la realidad cotidiana de las personas que viven en sus lugares, pero también tuvo una profunda huella, que como veremos en lo sucesivo, llega a nuestros días de forma clara puesto que el beneficio económico de la venta de estereotipos es evidente. Y desde ahí se reproducen ahora los estereotipos y el folclorismo: desde el libre mercado de la experiencia turística, práctica la del turismo íntimamente con el sistema capitalista, bien sea turismo cultural, turismo rural, etno turismo, turismo solidario, etcétera. Desde este lugar el poder se atomizó puesto que se reprodujo –y reproduce– por parte de la población, ya sea en su oferta como en su demanda. No se trata ya de un ejercicio de poder directo, de un poder ejercicio solo y únicamente por el aparato de estado sino que es un poder que se produce y reproduce por todos y todas, desde el Ministerio de Turismo hasta el hostelero y hostelera, o por mi misma cuando recibo visita de alguien de fuera y les hago una “ruta” por los “típicos vinos”, “típicas tascas”, “típicos platos”, “foliadas folclóricas” y demás tipismos. El ejercicio folclorista se ha desarrollado hasta tal punto de que se ejerce entre todos y todas y se manifiesta tanto en su forma macro como en miles de formas micro.

Desprendido de esa visión feminizada de Galicia frente a España y de la asociación que se hacía de ella con el patriarcado tradicional, surgía el discurso machista del franquismo por el cual las mujeres debían ser protegidas, por su propio bien, del mismo modo que Galicia por España. Más aún entonces, debían ser protegidas las mujeres gallegas que,

además de ser mujeres eran gallegas en un ejercicio que implicaba la doble dominación. Este discurso generizado del franquismo, y de NO-DO, fue transversal a todo su período y tiene que ver con los cuerpos puesto que las imágenes relativas al folclore en NO-DO son un claro ejercicio de poder sobre los cuerpos, masculinos pero sobre todo femeninos puesto que el folclore se puso en manos de las mujeres, muy especialmente. Bailar, cantar, tocar y vestirse para la ocasión, son verbos, por lo tanto acciones, que guardan relación con lo musical, y, como acciones que son, su ejercicio se desarrolla a través de los cuerpos. Tales cuerpos pueden ser masculinos o femeninos pero además de su género, están atravesados por consideraciones morales, religiosas, económicas, políticas, de clase, etc. Teniendo en cuenta esto, bailar, cantar, tocar y vestirse para tales ocasiones son acciones que van mucho más allá de lo que de manera explícita se percibe, ya que “hacer” (bailar, tocar, cantar, etc.) supone, en último caso, una manifestación existencial, política y emocional de las personas que desarrollan tal actividad, lo sean de manera consciente o inconsciente.

Lo que NO-DO muestra en el material audiovisual del cual es objeto este trabajo, son seres –hombres y mujeres– “haciendo” a través de sus cuerpos. Este “hacer”, como hemos dicho, se relaciona profundamente con lo musical y, por lo tanto, lo musical se relaciona directamente con estructuras que definen significados corporales. Y si tenemos en cuenta que NO-DO, durante casi cuarenta años fue un organismo ideado, fundado, gestionado, editado y emitido por estructuras de poder, es evidente que todo lo que los seres “hacen” a través de las imágenes tiene claras implicaciones políticas.

En relación a esto, ha de tenerse en cuenta algo que consideramos de enorme importancia: no solo “hacen” los que bailan, cantan y/o tocan en las imágenes, sino que “hacen” los operadores de cámara, “hacen” los técnicos de sonido y “hacen” los montadores y todo esto se “hace” a través de los cuerpos (piernas, manos, dedos, hombros, mentes...). Siendo esto así, los cuerpos no son meros soportes de la acción, sino que son agentes directos, a través de la acción en ellos mismos. Esto convierte a los cuerpos en algo muy importante ya que sus posiciones, comportamientos, maneras de andar, maneras de mirar, etc. constituyen manifestaciones y significados de los seres que desempeñan tales acciones a todos los niveles de un individuo. Estos comportamientos corporales, aun sin una cámara y un cine que proyectara las imágenes, educan siempre; es decir, definen,

redefinen y reproducen en ellos, significados estructurales de nuestras sociedades. Si tenemos además en cuenta que las imágenes de NO-DO eran de trascendencia nacional (e internacional en algunos casos), podemos concluir que las estructuras, símbolos, metáforas, que se ven en NO-DO pretendían generar significados mucho más allá de los seres mismos que desempeñan la acción; es decir, en aquellos que se suponen seres pasivos, y que no lo son: los espectadores. Siendo esto así, estamos pues ante un ejercicio de poder y “sea bajo su forma directa o bajo la forma de la inducción, el ejercicio del poder es aquella forma de intervención en los actos de otros sujetos” (Pérez Cortés, 1997: 107)

Apoyándonos en estas consideraciones teóricas, filmar, montar y emitir son claros ejercicios de poder, y por supuesto, cantar, bailar, tocar, y vestirse para la ocasión son acciones de enorme trascendencia, más aun si era un operador de NO-DO quien las grababa.

Son muchos los ejemplos en los que en NO-DO se muestra a seres-cuerpos- bailando, tocando, cantando y vestidos de unas formas (y no otras) y en relación a muchas manifestaciones culturales-musicales del territorio español. Y también son muchos los ejemplos que lo hacen exclusivamente sobre Galicia que es el territorio escogido para este análisis, pero no hace falta recurrir a muchos de ellos para extraer conclusiones claras de qué son los cuerpos, cómo se usan los cuerpos y por qué se usan los cuerpos.

El cuerpo femenino, estaba atravesado de consideraciones simbólico-morales constantes que se vinculaban muy directamente con la sexualidad, prohibida totalmente a la mujer a través de un férreo sistema punitivo de estigmatización social. “La sociedad tradicional gallega no toleraba el ejercicio de la sexualidad por parte de la mujer soltera. [...] La razón estribaba en que lo que se cuestionaba no era la maternidad, sino la práctica de una sexualidad libre” (Aparicio Casado, 1997:548)

Y los elementos musicales puestos de manifiesto en NO-DO, definían no solo una idea de mujer concreta sino que establecía una serie de significados simbólicos claros en relación a qué un “cuerpo femenino” –por extensión también qué debe ser un “cuerpo masculino”– y cómo la mujer se relaciona con él, así como con el de resto, mujeres u hombres. Esto, a su vez, pone de manifiesto que NO-DO fue una herramienta de divulgación de tremenda importancia en la enculturación de la población española y testigo

único de diversas estrategias de dominación de género: una sonrisa en NO-DO es mucho más que tal, al igual que una posición de baile, el dibujo concreto de un punto, la altura de los brazos, el tipo de vestido, las miradas a la cámara, y un largo etcétera. Cada una de ellas son pequeños gestos pero significante gestos de la cotidianidad, símbolos, metáforas, forman parte del *habitus* de las estructuras sociales definitorias del franquismo, a muchos niveles (social, político, ideológico) pero una por encima de las demás; la estructura de género; aquella en la que los cuerpos de la especie se relacionan a través de una serie de consideraciones asociadas a la masculinidad y feminidad.

Se ha visto como no todos los cuerpos tocan y en caso de que sí lo hagan los significados simbólicos de esa misma acción no son para nada los mismos. Así mismo se ha visto también como las propias estructuras de movimiento manifiestan claramente estructuras de dominación de género sean interpretadas por cuerpos masculinos o por cuerpos femeninos que en un determinado momento puedan desarrollar un rol más masculino. También hemos recorrido el apasionante mundo de los trajes como legitimadores y homogeneizadores de una tradición cultural así como también redefinidores de los significados de cuerpo y cuerpos de aquellos y aquellas que desarrollan las actividades musicales, como se veía en el caso del NOT N6 a través del uso de trajes medievales. Y por último, hemos visto qué cuerpos cantan, de las escasísimas veces que aparecen en tal actividad, y en qué posiciones cantan, en qué parajes, sobre qué fondos, etc.

Por tanto, hemos visto como el folclore, en manos de ciertas estructuras de estado es definidor de estructuras musicales que nada tenían que ver con la realidad popular de la época así como definidor de las relaciones de género a través de los cuerpos y de la relación entre estos. Las imágenes de NO-DO no son, en ninguno de los casos, testimonio gráfico de la sociedad española de la época pero sí son un material único e indiscutible en el estudio de las estructuras políticas más explícitas así como de las implícitas. Y tales estructuras no solo se pueden observar a través del uso del folclore en Coros y Danzas sino a través de una multitud de gestos de significación densa. La lectura de las maneras de andar, las formas de estar de pie o sentados, las miradas a cámara, las sonrisas, cada uno de los gestos, manifiestan estructuras de poder, de dominación y de definición sobre los cuerpos, ya sean masculinos o femeninos. Tales estructuras, además, muestran ejercicios clarísimos de

dominación de género que se materializan, sin lugar a dudas, a través del uso de los cuerpos. Esto concluye en dos cosas: que el folclore –no teniendo porque corresponderse con la tradición real– es susceptible de uso político, pero además que los cuerpos son los agentes directos de tales ejercicios de poder porque a través de ellos “somos”. “El cuerpo cree en lo que juega” decía Bourdieu. En lo que juega, en cómo anda, en lo que baila, en cómo canta, en qué se viste, en cómo habla, en resumen, en cómo actúa en cada uno de los momentos; el cuerpo es un reflejo político de cómo cada uno y una somos en sociedad.

Coros y Danzas o Educación y Descanso son ejemplos claros por tratarse de organismos de estado. Tanto los primeros como los segundos son responsables directos de la definición de los cuerpos en la danza ya que incluso muchos movimientos fueron inventados por tales grupos. Tanto los informantes directos de esta investigación como el testimonio de otros especialistas que han desarrollado trabajo de campo en Galicia manifiestan que posiciones femeninas como las manos en la cintura en “posición jarra”, o la figura por la cual un hombre sacaba a bailar a una mujer que le esperaba sentada fueron inventadas por estas agrupaciones y han llegado incluso a nuestros días. Esto significa que tales grupos no solo representaban una y otra vez los significados de género que ya existían en sociedad, una sociedad que anulaba e invisibilizaba a la mujer, sino que consciente o inconscientemente inventaron movimientos concretos que evidenciaban más aun los roles de género asociados a la mujer: el cuidado, la feminidad, la delicadeza, la pureza, la alegría, la dulzura, la maternidad, la ingenuidad, etc.

El folclore en NO-DO está, sustancialmente, en manos sede Coros y Danzas y Educación y Descanso. NO-DO mostraba una y otra vez estas dos agrupaciones porque en ellas había mucho más que un simple grupo de cuerpos bailando: al mostrarse a cada uno de estos grupos se mostraba su labor última en la política de estado. En el caso de Coros y Danzas como un modelo de encuadramiento femenino por lo que cada vez que salía en NO-DO era adoctrinando. Y en el caso de Educación y Descanso más o menos lo mismo ya que las imágenes se refieren a tales grupos con motivo de las Demostraciones Sindicales, festival ritual grandioso dedicado al Caudillo, al cual todos y todas las trabajadores rendían homenaje legitimador a través de sus “propios” elementos culturales y, por supuesto de sus propios cuerpos.

Las mujeres y hombres de estos grupos, y muy especialmente en el caso de las mujeres de Coros y Danzas definían y promocionaban un modelo determinado de cuerpo. Y no solo eso sino que además definían el tipo de relaciones que las mujeres habrían de tener con su cuerpo, con los cuerpos de las mujeres y, por supuesto, con los de los hombres y no deja de ser del todo incoherente puesto que los modelos de biomujer que se promocionaban desde las instituciones del franquismo y que NO-DO proyectaba sempiternamente se encontraban en contradicción con los modelos de vida que practicaban las mujeres de la Sección Femenina, tanto aquellas que desempeñaran cargos políticos como aquellas que bailaban en los Coros y Danzas. La promoción de cualidades pretendidas para las mujeres españolas como la feminidad, cuidado, dulzura y sumisión chocaba claramente con las actividades y modos de vida que las mujeres de Sección Femenina practicaban: solteras, sin hijos, masculinas, con cargos de poder político, públicamente reconocidas, con estudios y formación universitaria. Incluso en el caso de las bailarinas de Coros y Danzas muchas nunca llegaron a casarse, sus cuerpos atléticos se alejaban de los deseados para una mujer, sus prácticas deportivas se consideraban indeseables en una mujer, sus experiencias de viajes por el mundo con los Coros y Danzas era algo con lo que el grueso de las mujeres no podía ni soñar, estudiadas y de clase media alta que se contradecían con el modelo de género que el franquismo albergaba para la “buena mujer española”.

Coros y Danzas o Educación y Descanso definían y construían una tradición musical inexistente y unas relaciones de género determinadas a través de sus cuerpos. Teniendo en cuenta que hubo grupos de baile de la Sección Femenina en cada pueblo y aldea de España la educación desarrollada explícita e implícita tuvo importante incidencia. Y NO-DO lo divulgaba a todos los niveles, suponía la constatación para todos y todas las españoles de que en ningún punto de España se hacía de manera diferente, es decir, a ojos de las cámaras no existió la subversión. La espectadora andaluza al ver los bailes en Galicia, o la catalana al ver las vascas, observaba, salvando las distancias, los mismos significados, a todos los niveles, una y otra vez. NO-DO le daba trascendencia nacional y unidad a todo lo que los grupos de Coros y Danzas hacían en cada una de los territorios del estado.

Pero si consideramos cierto aquello de que “donde hay poder, hay resistencia”, una forma de resistir es la que propone Lila Abu-Lughod aplicándola al feminismo:

empoderarse de aquella construcción del sujeto subalternizado que antes había sido devaluado. Es decir, que también hay poder en la resistencia.

Algunos movimientos anticoloniales y luchas de la actualidad han trabajado en lo que podría llamarse orientalismo inverso, en el que las tentativas de revertir la relación de poder avanzan en la búsqueda de la valorización del yo que en el sistema anterior había sido devaluado como otro. (Abu-Lughod, 2012: 139)

Este “orientalismo inverso” podría haberse dado, aún inconscientemente, en la sociedad franquista y por lo tanto en NO-DO, a pesar de que no fuese de una manera evidente. Finalmente no hay que olvidar que los cuerpos son agentes políticamente activos. Si así lo son para el franquismo, así mismo pudo ocurrir en resistencia. Ciertas decisiones que los grupos de baile tomaron para suplir la ausencia de hombres guardan enormes paralelismos con lo performativo y, en último caso con lo *transgénico*. No solo ocurriría con el género sino también con la sexualidad. Una sociedad de características tan conservadoras como lo fue el franquismo une indisolublemente el biotipo al género y este a la sexualidad. Pero pensar que en el franquismo no existió la homosexualidad o el lesbianismo o la transexualidad y todo ello con significados simbólicos dispares sin asociaciones *per se* de género, resulta difícil de creer y por supuesto demostrar.

Tal y como dice Judith Butler en *Deshacer el género*: “La sexualidad nunca puede reducirse totalmente a un ‘efecto’ de esta o aquella operación de poder” (Butler, 2006: 33). Lo que NO-DO muestra es un espejo “heteronormal”, de dominación de género que se desarrolla a través de los cuerpos y de la música. De ahí a que esto así fuera puede haber mucha distancia.

Por otra parte, los significados simbólicos de género a través del cuerpo están presentes hoy en día tan vivos como por aquel entonces. No tenemos NO-DO pero sin embargo tenemos un sistema publicitario, televisivo, cinematográfico –mediático en general– tremendamente agresivo en cómo deben ser los cuerpos y cómo se relacionan estos con el género y con la sexualidad. Ser “mujer” o “hombre” son categorías sociales, no biológicas. El mayor logro de algunas teorías biologicistas fue convencernos de que las diferencias de género -diferencias sociales- vienen dadas por las diferencias naturales entre los varones y hembras de una especie.

El ser conscientes de que estas estructuras existen y el poder y querer verlas es el primer paso en la deconstrucción de los roles de género como modelos de dominación así como de la sexualidad limitada a lo heterosexual. En los elementos musicales, al igual que en otras manifestaciones, están presentes y muy vivos hoy en día. En lo musical hay dominación de género. Esta dominación de género, en la mayoría de los casos, viene justificada bajo el nombre de tradición pero además de que toda tradición es construida de una u otra forma, el poder es ejercido a través de los cuerpos. Y el poder no es una entelequia insalvable, ya que nosotros mismos, a través de esos mismos cuerpos que se suponen normativos, somos activos y por lo tanto, y en último caso, agentes claramente políticos. Así la música es mucho más que simplemente “sonido”, y las y los músicos se convierten en mucho más que meros intérpretes. Nosotros y nosotras mismas, a través de la música y del ejercicio musical reproducimos sistemas normativos con nuestra actividad. Nosotras ejercemos el poder sobre nosotras mismos por lo que nosotras mismos somos “poder”. Romper con esas estructuras era perfectamente posible y probable en la sociedad franquista, aunque ciertamente peligroso, así como lo es hoy en día a pesar de que NO-DO no lo mostrara y nuestros medios de comunicación tampoco lo hagan. A pesar de que los vientos siguen siendo contrarios, las estructuras de poder y sus agentes siguen siendo reales y, por lo tanto, sigue siendo posible verlos, a pesar de que “se escondan”. La música, al respecto de los escondites, tiene mucho que contar.

Por último, y porque nos parece muy interesante —e importante para mí personalmente— la lectura en clave de presente y de futuro, hecha desde Galicia, desde mi ser gallega y además mujer. Es cierto que NO-DO y la política cultural del franquismo han construido y reconstruido tradiciones desde el folclorismo. Pero el hecho de que una tradición sea construida y/o reconstruida no lo es solo por el ejercicio de un poder localizado de forma única —como por ejemplo el del gobierno franquista— sino que el éxito de que esas resignificaciones construyan cultura ha de pasar por el hecho de que el poder se ejerza de una manera mucho más efectiva ya que el poder en ese caso circula y se ejerce sobre os agentes pero, lo que es más importante todavía, se ejercer también por parte de esos mismos agentes sociales que forman parte de una cultura, es decir, todos y todas, que se convierten en agentes productores de poder. El poder ejercido en la familia, en la aldea, en el

vecindario, en la iglesia, en el *campo da festa*, en el baile, en reuniones sociales, en comidas y cenas. Y sobre todo, el folclore y folclorismo ejercido porque proporciona divisas.

El uso del folclore y sus soportes alteró claramente el devenir de la cultura popular anterior, la que tenía su propia historia como resultado de diversas luchas, y rompió con el proceso emancipador político/cultural en el que Galicia se hallaba inmersa a través de la ratificación popular del Estatuto de Autonomía previo al golpe de estado de 1936. Pero así mismo, muy especialmente a partir de los años sesenta, no inventó pero sí estandarizó una manera de rentabilizar los estereotipos a través del mercado turístico. Esto reforzó este proceso, dando beneficios económicos (a algunos). Y ese cambio en el modelo de vida fue en contra de las luchas políticas. Ese el gran éxito del modo de vida capitalista: el conformismo. Y ese proceso sigue estando vivo. En algunos casos se ha modificado adoptando nuevos lenguajes pero en otros ni tan siquiera. El folclorismo estereotipante sigue profundamente vivo hoy en día porque sigue siendo rentable económicamente para muchos sectores relacionados con el turismo. En ese ejercicio no tiene más responsabilidad aquel o aquella que demanda ese “producto folclórico” en su viaje como aquel o aquella que lo ofrece. Todos y todas jugamos un papel inconsciente —y en casos incluso consciente— puesto que todos y todas somos consumidores y consumidoras en el mundo global.

Llegados a este punto podríamos exponer un sin fin de casos de la actualidad en los cuales se puede ver con claridad este ejercicio pero hay que ir concluyendo. Desde los espectáculos veraniegos para “guiris” en los bares de Compostela en los que se monta un escenario folclórico bajo el nombre tradicional de “foliada” en los que hacen acto de aparición los “típicos” elementos y algunos más como espectáculos con la queimada y sus *conxuros* de los cuales tanto los hosteleros como los propios músicos son plenamente conscientes pero aportan ingresos a una vida no siempre fácil.

La investidura de Manuel Fraga Iribarne como Presidente de la Xunta de Galicia, icono absoluto del folclorismo, en la que se daban cita miles de gaiteros en la Plaza del Obradoiro, guarda mucha relación con aquellos escenarios legitimadores de Franco en sus visitas a Galicia en las cuales no faltaban los gaiteros (bastantes menos que en el caso de la investidura, lo cierto) o de las macro Demostraciones Sindicales en el Santiago Bernabéu. Pero por otra parte es difícil ver un acto institucional en la actualidad en el que no se den procesos muy similares. Sin ir más lejos, el día 25 de julio —Día da Patria Galega—

del pasado 2015, tocaban los gaiteros y gaiteras de la Real Banda de Gaitas de Ourense (banda marcial de rasgos escoceses que genera grandes conflictos de carácter identitario) en la misma Plaza del Obradoiro.

Otro ejemplo podía ser la imagen que nos dejó el ex alcalde de Compostela, Gerardo Conde Roa obligado finalmente a dimitir por estar imputado por fraude fiscal, el 25 de julio de 2011, fecha en la que se vistió con un traje que mixtificaba el traje de gaitero con camisa y corbata, hecho que fue recogido por diferentes medios, en unos con más sorna que en otros, pero que pretendía mostrar, de una manera un tanto especial, un respeto cultural que en el fondo ponía de manifiesto una imagen del todo folclorista que algunos confunden con el respecto a la cultura diferencial. El efecto es el contrario.



Conde Roa, 25 de julio de 2011¹⁵⁰

¹⁵⁰ Consultar noticia en:

<http://www.elcorreogallego.es/galicia/ecg/traje-conde-roa-comentado-jornada/idEdicion-2011-07-25/idNoticia-688954/> [Fecha de consulta 12/06/2016]. Foto extraída de este mismo artículo.

Otro caso de absoluta actualidad es la portada del 11 de octubre de 2015 del periódico ABC en la que, para estupor de muchos y muchas, recogía en una sola imagen los sellos de Correos con los trajes regionales de España, tirada emitida entre el 1967 y el 1969, en los cuales se ponían de manifiesto como el folclore era cosa de mujeres, de provincias y de cuerpos. Bajo el titular de “España” se recogía un enorme sello con todos los sellos provinciales mientras en la misma portada se recogían las siguientes palabras: “ABC demuestra que nuestro país es singular y plural: una suma de rasgos diferenciales que lo convierten en una realidad rica, diversa y admirada. Con pasado y presente”¹⁵¹. Este uso, que por cierto evitaba los sellos de Sahara y Fernando Poo, guardaba una evidente relación con la discusión al respecto del proceso catalanista, pero a su vez evidenciaba otros vínculos. Por supuesto, por un lado, vertía una opinión clara al respecto del modelo territorial de Estado (escondiendo conscientemente el pasado colonial español) pero por otra parte se hacía inevitable el vínculo con el franquismo puesto que eran sellos emitidos en la dictadura. El uso de los mismos en un gran sello común bajo el título de “España” traía al presente el discurso de la unidad, el discurso de las provincias y el discurso del folclore de los Coros y Danzas puesto que los sellos recogían, en figuras femeninas, los trajes regionales utilizados –elaborados– por ese organismo. Es decir, que no podía dejar de hacerse una lectura política, cultural y de género de la portada en cuestión puesto que en ella operaban varios vínculos con el franquismo y no dejaba de ser sorprendente en gran medida su uso en el año 2015. Esta era.

¹⁵¹ Madrid, 11 de octubre de 2015. En ABC: 1.

Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2015/10/11/001.html>

[Fecha de consulta 12/06/2016]

MADRID | 2,80 euros | Con XL Semanal ABC (venta conjunta e inseparable) | Corazón CzN tve (venta opcional): 0,50 euros | Año CXII | Número 36.445

11 OCTUBRE 2015 Domingo **ABC.es** Hoy, «Regreso al Futuro III», por solo 1,99 euros

Figuras extraídas de la colección de sellos «Trajes típicos españoles»

ABC

ESPAÑA

F.N.M.T.

ABC demuestra que nuestro país es singular y plural: una suma de rasgos diferenciales que lo convierten en una realidad rica, diversa y admirada. Con pasado y futuro

[Editorial y Primer Plano]

Portada JCK/ABC

LAN RIOJA CRIANZA

Muy LAN

www.bodegaslan.com

EL VINO SOLO SE DISFRUTA CON MODERACION

ABC (Madrid) - 11/10/2015, Página 1

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

El uso del folclore o los procesos de folclorismo no fueron en absoluto un invento franquista a pesar de que le hayan sido propios. Se dio de manera generalizada en la producción de la modernidad, para reubicar el pasado como algo superado. Pero el franquismo, por ejemplo a diferencia de la República, utilizó un sin fin de estereotipos en el ejercicio de la colonización interna. Se pusieron en marcha procesos de reduccionismo cultural que posteriormente se explotaron a niveles turísticos en España a partir de los años sesenta y de la mano de Fraga Iribarne muy especialmente. Hoy en día esas técnicas han ido evolucionando y no solo se limitan al mercado turístico sino que se han insertado en otros campos. Diferentes ideologías nacionalistas periféricas y las élites nacionales hacen uso de la tradición cayendo en procesos muy similares al folclorismo, si bien es cierto que pretendiendo alejarse de los estereotipos rancios que habían formado parte del discurso cultural hasta aquel entonces, con un creciente mayor rigor de investigación al respecto de cuestiones como el estudio de la vestimenta tradicional de la época, atendiendo a sus espacios y contextos concretos, el estudio organológico y de la variedad de agrupaciones instrumentales, el conocimiento más extenso de los bailes y del repertorio que formaba parte de las sociedades rurales e incluso urbanas, sacando a la luz incluso los repertorios que ciertamente se bailaban en los bailes y verbenas en los años cuarenta o cincuenta que a aquellas alturas ya se alejaban de las versiones más folcloristas de lo propio acogiendo bailes modernos e incluso extranjeros que disfrutaban de gran éxito en los campos de baile. Pero a pesar de que sin duda alguna los estudios actuales se alejan totalmente de los estereotipos reduccionistas, siguen produciéndose (y seguirán) procesos de folclorización que, en este caso, se ponen al servicio de un reconocimiento identitario de la diferencia, proceso que ha de ser leído también en el marco de un mundo global que tiende a la asimilación cultural y a difuminar los aspectos diferenciales. El acervo cultural se mezcla con los mitos y con los “productos” folclóricos en la salvaguarda de la identidad cultural propia. Este también es un proceso que se da de forma muy extendida en el mundo, como ponían de manifiesto Jane y John Comaroff al poner de manifiesto casos en los que la “etnia” se convierte en empresa en ese doble objetivo que era, por un lado, el beneficio económico a través de la explotación turística y, por otro, la salvaguarda de la identidad diferencial en un mundo que tiende a asimilar culturas.

Desde este lugar, por ejemplo, el ayuntamiento de Compostela en el mes de julio y en el marco de las fiestas del Apóstol, desarrolla una cita anual titulada como “Xornada de Folclore”, por otra parte con gran presencia turística, en la que las agrupaciones folclóricas más notables de la ciudad se suben a un escenario en el que muestran su ejercicio folclórico a los y las espectadoras que se dan cita en la Plaza de la Quintana. El resultado de las muestras dista mucho de lo que ocurría en las “muestras” folcloristas del franquismo por lo que hemos explicado anteriormente y que tiene estrecha relación con la investigación etnográfica, el rigor documental y la reflexión crítica al respecto de estos procesos. Las mismas agrupaciones son conscientes de que el resultado que se expone en el escenario es un ejercicio folclórico, no un ejercicio tradicional, y como tal, no parece que pretendan hacer pasar una cosa por la otra. Como detalle curioso, decir que los trajes con falda roja de cintas negras en su parte inferior, con los dengues de los mismos colores, se asociaron hasta tal punto al “traje regional” más simplificado del franquismo –y que por otra parte sigue vistiendo a la figurita o muñeca de “la gallega” de las tiendas de souvenir en ese proceso de folclorismo contemporáneo– pareció desaparecer de la faz de la tierra totalmente. Su vínculo con las agrupaciones que vestían aquel traje regional de folclore rancio parecía indivisible. El rojo y negro desapareció de los trajes y los tejidos. Así pues, cuál fue mi sorpresa el pasado mes de julio de 2015, asistiendo en la Plaza de la Quintana para ver las “Xornadas de Folclore” al ver como las mujeres de una de las agrupaciones folclórica vestían saya roja y negra con dengue de los mismos tonos. Por supuesto se alejaba de lo simple. Se trataba de un traje de gran riqueza textil, artesanal y verdaderamente hermoso. Lo que me impactó personalmente fue ver como después de tantos años de asociación simbólica entre esos colores y el folclorismo más rancio, allí volvían a estar, en unos trajes que siendo homogéneos entre sí, pretendían mostrar la belleza del textil de una industria, la de la artesanía y folclore, que hoy en día se ha desarrollado enormemente y que produce piezas, pañuelos, joyas, mantones, zuecos, etc. que de alguna forma resignifican a través de la moda, de la tendencia y del arte de la artesanía, piezas que durante mucho estuvieron solo vinculadas al mundo del folclore. Hoy en día se pueden ver joyas de azabache o de oro y plata siguiendo las formas de las piezas antiguas, en cuellos por ejemplo, de cuerpos que no van vestidos de folclóricos y/o folclóricas. Han pasado a ser joyas que se usan en la cotidianidad; eso sí, para quien se las pueda pagar, puesto que su material es caro pero su trabajo artesanal las encarece todavía más.

La industria artesanal se ha desarrollado mucho por ese camino, pretendiendo apartarse de los estereotipos pero que de un modo u otro también construye una cultura vinculada al folclore y a sus piezas y que sin duda alguna está al acceso de algunos y algunas pocas – burguesía principalmente– que pueden costárselo. Los paisanos y paisanas ni se sienten interesadas por esos productos ni de hacerlo invertirían ese dinero en ellos, probablemente.

No solo la industria artesanal relacionada con el folclore se ha desarrollado en los últimos años sino que se han ido dando otra serie de productos: vajillas como la de Sargadelos, la vinícola, la alimentar, otros ejemplos textiles como las camisetas do Rei Zentolo en la que se echan mano de los estereotipos más rancios, de los productos más “típicos”, de los tópicos más extendidos y de las frases más “senlleiras” para resignificarlas a través del humor y abrir los productos a un público más joven, más crítico y con un sentido de lo cultural que pretende escaparse y/o resignificar los tópicos.

Desde ese lugar surgen, por ejemplo, los productos de esa misma marca con eslóganes como “Little Green Hot Peppers from Padrón. Ones are spicy another’s don’t”, o “Galicia. O país das marabillas”, “Marcho que teño que marchar. (Sempre nos quedará a París de Noia)” o aquella en la que aparece Rosalía de Castro maquillada. Camisetas, sudaderas, ropa de bebé, zapatillas, bolsos, complementos, hasta preservativos, con este tipo de mensajes, que encuentran en las fórmulas más folcloristas materiales de resignificación cultural e identitaria para, eso sin duda, la venta¹⁵².



¹⁵² Todas las imágenes son productos registrados de Rei Zentolo y las imágenes de estos productos han sido extraídas de su propia página web. En <http://www.reizentolo.es/es/> [Fecha de consulta 12/06/2016]



Otro caso de cómo los elementos culturales, tradicionales y folclóricos, todos juntos o por separado, se unen para crear una marca comercial es el caso de la campaña publicitaria de los supermercados Gadis *¡Vivamos como galegos!*. Son varios los spots publicitarios que se han hecho desde esta marca pero todos ellos coinciden entre sí tanto en el mensaje principal, el que acabamos de exponer, como en el uso de tópicos típicos sobre “lo gallego”, el “ser galego”, y los usos y costumbres. Con una clara intención humorística, puesto que ese el recurso principal de la campaña, se ponen en marcha una colección de tópicos, pero también de cotidianidades, que hacen referencia explícita al vivir “a la gallega” y al orgullo que podría residir en ello. Es decir, que se vende orgullo de país, podríamos decir, pero la navaja es de doble filo, puesto que muchos de los elementos expuestos son los mismos, o casi, que aquellos que resultaban de difícil digestión anteriormente. En este sentido, qué sería del humor sin los tópicos puesto que parece que no el uno no pueda existir sin los otros. Todos estos spots se pueden encontrar en la web sin dificultad¹⁵³. A través de ellos se pueden ver estos recursos discursivos así como los principales eslóganes, desde el original *¡Vivamos como galegos!* hasta el *Sairemos como galegos*, *Soñemos como galegos* o el *Presumamos como galegos*.

Estos son algunos casos pero sin duda hay muchos más que no podemos abordar aquí porque daría otra extensa investigación relacionada con las marcas o logos comerciales. Y con respecto a la industria turística decir que muchos de los procesos de estereotipia siguen

¹⁵³ Consultarlos en el canal oficial de Youtube de Gadis Supermercados.

En <https://www.youtube.com/user/supermercadosgadis> [Fecha de consulta 12/06/2016]

vivos casi del mismo modo que en el franquismo y en NO-DO y otros que se han ido adaptando a los nuevos tiempos y con ellos a nuevos lenguajes, sobre todo en los media. Desde las cartas de los restaurantes en cualquier zona turística en Galicia en los que se siguen viendo etiquetas como “a la gallega”, “típica” o “tradicional”, las vitrinas expositoras de los mismos en los que se siguen viendo a los centollos y langostas o lubrigantes apretados bajo lunas de aumento para que los turistas consuman, incluso por la vista, las tiendas de suvenires las que son, sin duda alguna, una colección bien extensa de estereotipos folcloristas –desde la mini gaita para los niños y niñas, las figuritas del “gallego y la gallega”, los ceniceros, llaveros, jaboneras, etc. con estampas “típicas” de hórreos y/o cruceiros y un larguísimo etc. La industria del souvenir es francamente explícita en lo que a “estampas congeladas” se refiere. Pero lo interesante es que es un mercado que sigue vivo y si así es, lo es porque se consume. A esto mismo nos refreíamos cuando decíamos que no tiene más responsabilidad en el proceso de estereotipa folclorista el que ofrece que el que demanda puesto que se trata de un ejercicio bidireccional. La oferta ofrece lo que la demanda solicita y viceversa.

Cierto es que el turismo en la actualidad va mucho más allá de las tiendas de souvenir y los restaurantes de vitrina. Pero el discurso se puede rastrear en gran cantidad de procesos: casa rurales que ofrecen un turismo rural (bastante arcádico por otra parte) de Galicia, bares que ofrecen foliadas para turistas, Paradores como el de Baiona en cuya carta se pueden encontrar platos medievalizados que ya se encontraban en las cartas de Paradores en el franquismo como el “célebre Caldiño de Pedro Madruga” que no era más que un caldo “gallego” en el seno de una cena medieval en el Parador. Anuncios publicitarios en los que lo que se ofrece es la experiencia de la calidad, como el caso de los que se producen por la marca Galicia Calidade, experiencias místicas como las que se ofrecen bajo la marca Camiño de Santiago –uno de los productos comerciales con más éxito sin duda–, la experiencia de la belleza, de lo puro, de lo abundante, o de lo tranquilo se siguen sucediendo en titulares de prensa, anuncios, y otros soportes. Un ejemplo este, por ejemplo, de La Voz de Galicia.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)



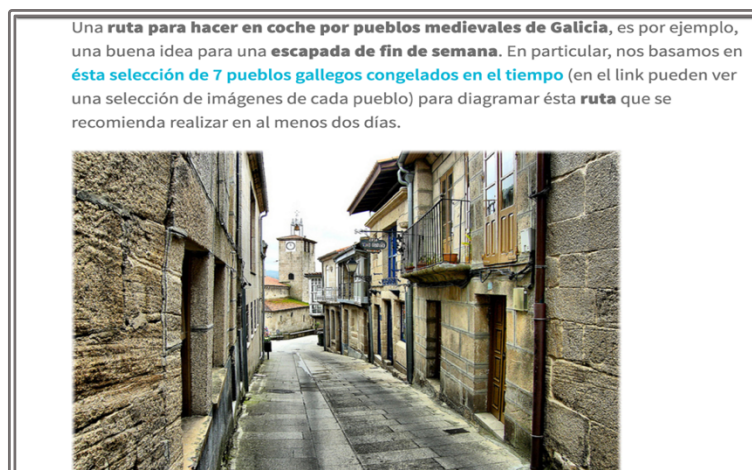
Santiago, 1 de julio de 2015. En *La Voz de Galicia*. (Edición online)¹⁵⁴

En otros casos, por ejemplo, y aunque pueda sorprender, se usan calificativos esencialistas propios del discurso al más puro estilo NO-DO, como por ejemplo el siguiente¹⁵⁵:



¹⁵⁴ En <http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2015/07/01/santiago-compostela-segundo-lugar-donde-mejor-se-come/00031435740822118601913.htm> [Fecha de consulta 12/06/2016]

¹⁵⁵ En <http://viajes.101lugaresincreibbles.com/2015/04/una-ruta-para-hacer-en-coche-por-7-pueblos-medievales-en-galicia/> [Fecha de consulta 12/06/2016]



“Siete pueblos congelados en la Edad Media” que en realidad se encuentran “congelados”, varios de ellos, porque su único “ser” es el de ser pueblo de postal turística. En cualquier caso, lo que interesa en este caso es darse cuenta como el uso de los calificativos, de los tópicos, se sigue usando como reclamo turístico, tanto de cara el interior como de cara el exterior. Y así como en los años sesenta y setenta la intervención del estado en las campañas turísticas era clave, hoy en día el marketing está en manos de cualquiera que tenga una empresa que de algún modo está en diálogo con el turismo, desde una casa rural, un hotel, un blog, una web, etc. Cada uno y cada una “escoge” ya cuáles van a ser los ganchos, los productos, los discursos, los lenguajes con los cuales se va a acercar al turista, y como se ve, muchos de ellos siguen reproduciendo categorías verdaderamente antiguas porque siguen siendo rentables a nivel económico.

Lo mismo ocurre aun hoy en día en la Red de Paradores en relación al uso de elementos folclóricos. A pesar de que desde ya años todo el personal de Paradores va con un uniforme homogéneo, aun a día de hoy el Parador de Alarcón, en su vídeo promocional¹⁵⁶, muestra a la camarera de la cafetería del Parador vestida de una forma cuasi folclórica, mixtificando unos elementos y simplificando otros, pero precisamente tanto la mixtificación como la simplificación fueron técnicas que operaban sobre el folclore en pleno franquismo y marcando simbólicamente incluso con las cintas rojas de la camisa a la mujer soltera, tal y como indicaba la vestimenta folclórica de la época.

¹⁵⁶ Para consultar el vídeo promocional completo visitar <http://www.parador.es/es/paradores/parador-de-alarcon>
[Fecha de consulta 12/06/2016]



La cuestión es a dónde nos lleva todo esto. Pues a darnos cuenta de que hay procesos que siguen vivos en la actualidad. Que hay prácticas que se idearon y desarrollaron en el franquismo, que hay estereotipos que surgieron e incluso se promocionaron entonces, pero que el discurso sobre las culturas que se puso en marcha entonces, primero como doctrina y después como mercado, sigue estando viva hoy. Tanto aquella que se relaciona con el uso del folclore, con la comercialización de elementos y categorías tipificantes y esterotipantes, con el uso de los cuerpos y de las asignaciones simbólicas que se le atribuyen a los mismos, a sus sexualidades y a sus géneros. NO-DO fue un organismo evidente del ejercicio de poder y a través de su estudio hemos podido rastrear como operaron las técnicas de legitimación, de dominación, de asimilación, de reduccionismo cultural y de comercialización y mercantilización posterior de los elementos culturales convertidos en productos cocinados, fijados y desde ahí consumidos. En el caso de NO-DO resulta una evidencia el ejercicio de poder puesto que era un organismo del propio régimen. Es más costoso, sin embargo, ser consciente de cómo se podrían estar dando esos mismos procesos, o muy similares, en la actualidad y de cuál es el nivel de responsabilidad que nosotros y nosotras mismas tenemos en su constante reproducción. Hoy en día los novios quieren gaiteros vestidos con el “traje de gala” amenizando los aperitivos de su boda en un pazo de arquitectura “típica” con una carta gastronómica derivada de lo típico también. Yo

misma, a través de mi cuerpo, he ejercido tal actividad folclórica y se bien como los propios músicos que la ejercen son plenamente conscientes del folclorismo que reside en esa estampa nupcial. También somos muchos y muchas las que hemos adoptado en nuestra práctica cotidiana el hecho musical de la “foliada” en un marco urbano que dista mucho del contexto original, “tradicional” si se quiere, aun con nuestros pantalones vaqueros, en nuestros bares y por nuestras ciudades. Y lo cierto es que el hecho de que sea un ejercicio folclorístico no significa que tenga que ser negativo o dañino en sí mismo. En absoluto tendría porque serlo.

El problema surge cuando la reducción, la tipificación, o el estereotipo molesta a las personas que lo reciben porque en él reside un ejercicio de poder o de dominación. Los y las gallegas nos hemos pensado alguna vez, por aceptación o rechazo, a través de los estereotipos. La mayoría de las personas gallegas con las que he conversado al respecto de estas cuestiones manifiesta abiertamente sentirse profundamente incómoda ante ciertas categorías que le son asignadas por el “ser” gallego o gallega, del mismo modo que hay ciertos estereotipos reduccionistas que nos son incómodos al respecto del “ser” español o española cuando llega un extranjero queriendo ver flamenco, comer paella o ir a los toros. Y en esa reproducción sí tenemos responsabilidad individual porque del mismo modo que resulta molesto ser agente receptor de estereotipos, como consumidores, inconscientemente, los reproducimos sobre los y las otras.

Sin duda NO-DO produjo cultura desde sus discursos y esa producción llegó a nuestros días porque en determinado momento se convirtió en un proceso incómodo pero rentable y además la imagen evoca realidades ciertas aunque no lo sean, precisamente por la potencia de ver a seres haciendo a través de sus cuerpos. Pero ese “hacer” ante una cámara, y menos ante una cámara de NO-DO, no puede ser leído como una realidad cierta puesto que el sesgo que existe en la misma va más allá incluso del objetivo que enfoca la cámara para relacionarse incluso con lo que esa cámara esconde. NO-DO produjo folclore, produjo imágenes, produjo cultura al fin y al cabo que de una u otra forma se insertó en lo simbólicamente profundo de la iconografía cultural del territorio gallego y por extensión del resto de España. Sabemos que son tópicos, que no responden a la realidad cotidiana de las personas y sin embargo cuando nos vamos de viaje seguimos esperando descubrir “lo exótico” o “indígena” de cada lugar sin parecer ser muy conscientes de que lo estamos haciendo es reproducir estereotipos a través del consumo ocasionando que el proceso se

siga reproduciendo sobre sí mismo, y no por parte de un poder visible, estatal, gubernamental, ejecutivamente directo sino por el que ejercemos cada uno y cada una de nosotros a través de nuestros sesgos. Ser conscientes de ello es importante para llegar a saber cómo se construyen las culturas a partir de los estereotipos y por qué. En este punto resulta muy interesante el ejercicio del humor sobre el estereotipo porque resignifica el mismo para convertirlo en otra cosa. El asumir como propio un estereotipo, acogerlo y resignificarlo a voluntad a partir de la performatividad (de la crítica activa a través del la práctica corporal), del arte, del humor, de la estética, de la música, de la caricatura incluso o de otros ejercicios discursivos pueden dar opciones interesantes tanto para la visibilización de los mismos, como para su reflexión, su destrucción y a partir de ahí ser más conscientes de a qué procesos de poder estamos sujetos, tanto como receptores como productores de los mismos y cómo podemos escapar a ellos, luchar con ellos y resistir ante ellos.

Daniel Rodríguez Castelao es un icono absoluto del orgullo lingüístico, cultural y nacional para los gallegos y gallegas. Parte de su herencia fue demostrar con sus dibujos como a través del humor puede resistir la subalternidad a la dominación. Castelao dibujó situaciones de extrema crueldad y miseria desde el humor y recogió los estereotipos de lo “gallego” para colocarlos en un lugar de lucha y de orgullo a pesar de mostrar relaciones de dominación. Hoy en día, hay quien sigue ese camino:



Viñeta de Luís Davila “O Bichero”¹⁵⁷

¹⁵⁷ En <https://www.facebook.com/Luis-Davila-O-Bichero-404374256307460/?fref=ts> [Fecha de consulta 12/06/2016]

ANEXOS

ANEXO I.

CATÁLOGO COMENTADO DE MATERIALES SOBRE COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA

Estos son los 19 materiales NO-DO –“Noticiarios, “Documentales” e “Imágenes”– relativos a la actividad folclórica de los Coros y Danzas. La numeración con la que constan se corresponde con su orden en la lista general, expuesta en el capítulo 5 de esta investigación.

- **1º) VII CONSEJO NACIONAL DE LA SECCIÓN FEMENINA: 1943¹**

Análisis desarrollado en el capítulo 6.

- **3º) CAMPAMENTO PILAR MADRAZO: 1944²**

Esta noticia, de poco más de un minuto, se refiere a la visita del Jefe del Estado al campamento del Frente de Juventudes Femeninas “Pilar Madrazo” en la Finca de Almeida (A Coruña). De nuevo, con motivo de la visita de Franco, la música se pone al servicio del acto institucional. Pero, en esta ocasión, la manifestación musical de la cual se va a hacer uso será original. En pocas ocasiones volveremos a ver una imagen de Galicia y sus danzas tan extraña: de fondo sonoro, una pieza tradicional, arreglada para orquesta como banda sonora. Como baile, una coreografía del grupo de danzas de las “flechas azules” con trajes no regionales, sino con cierto aire pastoril. Se trata de una danza de carácter cortesano, bucólico, coreografiada en dos círculos concéntricos. Con las manos cogidas, las niñas aparecen ataviadas con los siguientes elementos: zapatillas blancas y planas, medias o calcetines blancos, faldas blancas con rayas verticales de un color oscuro casi hasta la altura

¹ NOT N 6 A (1943). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-6/1467018/> (00:06:34 - 00:07:28)

² NOT N 90 A (1944). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-90/1467428/> (00:11:20 - 00:11:54)

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

de los tobillos, una blusita blanca con manga corta, un corpiño negro y en la cabeza pañuelo blanco, a modo de cofia, y un pequeñísimo sombrero negro con una cinta blanca. Sin duda se trata de una indumentaria muy lejana a los trajes regionales que el NO-DO va a proyectar una y otra vez al tratar la música tradicional gallega. El noticiario va a terminar con las niñas corriendo colina abajo para saludar al Caudillo desde lo alto, con la mano alzada, saludo que Franco devolverá.



• 5º) TAREA Y MISIÓN: II CONCENTRACIÓN DE LA SECCIÓN FEMENINA EN EL ESCORIAL: 1944³

Este documental fue grabado en 1944 con motivo de la II concentración de la Sección Femenina en el Escorial y su duración es de 15 minutos. Presenta un material interesante en el análisis de género. Franco, en este caso acompañado por su esposa Carmen Polo, y

³ DOC BN 147 (1944). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/tarea-mision-ii-concentracion-seccion-femenina-escorial/2847774/> (00:08:33 – 00:12:40)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

guiado por la “Regidora Central de Administración” será guiado a través de los actos expuestos en la concentración . El documental muestra las diferentes actividades de la Sección Femenina a través del recorrido que Franco y Carmen Polo van haciendo por la exposición: el cuidado de animales, encaje, costura, artesanía de vasijas y otros utensilios para el hogar, y finalmente, el “Departamento de Música” con grupos de diferentes procedencias mostrando su folclore al Caudillo.

La locución establece claramente la importancia de la música no solo para el departamento dedicado a ella, dentro de la Sección Femenina, sino para la “obra” de Falange Española y para el proyecto de la España franquista:

“El Departamento de Música tiene organizados más de doscientos grupos de Coros y Danzas en las capitales y más de cuatrocientos en los pueblos. Los Concursos Nacionales de Coros y Danzas ponen de manifiesto, -lo mismo en España que en el extranjero-, el arte que en ellos se desarrolla, unido a las mejores y más puras tradiciones españolas y también el amor con que han sido mantenidos, reconstruidos y en muchos casos salvados definitivamente del olvido o de la pérdida; bailes y tonadas de nuestra patria que forman parte del espíritu y de la idiosincrasia inabdicable de nuestro pueblo”

Además del nacionalismo españolista, la retórica de la locución evidencia el esencialismo que se desprendía del concepto de cultura franquista. Calificativos como “mejores y más puras tradiciones” entroncan directamente con la “esencia” de la raza, del pueblo, de España, la cual ha de ser “mantenida”, “reconstruida” y “salvada” del “olvido o de la pérdida”. Por último “la idiosincrasia inabdicable de nuestro pueblo” (véase del “pueblo español”) en donde la música se manifiesta como un vehículo popular de lo puro, de la esencia, de lo primitivo; finalmente, de lo español. El principal problema de este planteamiento es que considera la música como un elemento cultural inmutable –que por otra parte coincide con el planteamiento cultural del franquismo en general en donde la cultura es un producto estructural inmutable, o debe serlo, y como tal mantenerlo– que no responde, en absoluto, a la realidad de los procesos de interacción cultural y constante evolución, inclusive los musicales. No puede descubrirse ninguna esencia cultural, porque no existe una esencia cultural. Esa esencia cultural es construida. La esencia pretendida como restauración de una supuesta “tradición” que también es construida y que poco o nada tenía que ver con las “costumbres” del pueblo.

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

El objetivo y las características de las “tradiciones”, incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual se refieren, impone prácticas fijas (normalmente formalizadas), como la repetición. La “costumbre” que predomina en las sociedades tradicionales tiene la función de motor de engranaje. No descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a éste le impone limitaciones sustanciales. (Hobsbawn y Ranger, 2013: 8)

De ese modo, los elementos musicales, folclorizados, de los Coros y Danzas, podían variar dependiendo de la coreografía concreta que se desarrollara pero una vez hecho quedaba fijado. Muchos bailes quedaron así cerrados y cosificados bajo un título concreto –*Muiñeira do Espantalho*, por ejemplo–, aislados de cualquier alteración o cambio que pudiera haberse dado. Y precisamente era esta fijeza y repetición constante de las fórmulas la que convertía al producto de los Coros y Danzas en un producto inventado y folclorizado, construido para una serie de fines, uno de los cuales tenía mucho que ver con la disciplina de los cuerpos, pensamiento al respecto de los cuerpos que tenía mucho que ver con la filosofía de encuadramiento militar que era propia a la Falange. A diferencia de esto, los bailes que estaban vivos y activos entre la población, por ejemplo en las fiestas del pueblo, no tenían ni función de espectáculo ni existían formas fijadas. Cada uno y cada una bailaba a su entender como un acto puramente musical y de disfrute lúdico consigo mismo y con el otro u otra en el que operaba, como mucho y de forma inconsciente, la “costumbre”. El baile, por ejemplo, sucedía de una forma fluida y natural y no llevaba nombre de “tradición” o “folclore”, puesto que, efectivamente, no lo era.

Por otra parte, las imágenes relativas al folclore gallego muestran una *muiñeira* coreografiada por doce mujeres, enfrentadas en dos filas. Se ve como bailan “o *punto*” y “*a volta*”⁴ mientras los músicos tocan. El papel instrumental se encuentra, eminentemente, en manos masculinas; son los hombres los que tocan y las mujeres las que bailan: “Solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que

⁴ En su fórmula fijada “o *punto*” coincide con la estrofa y se ejecuta en filas enfrentadas, con sentido de pareja. “*A volta*” coincide con el estribillo y, como su nombre indica, solía bailarse en rueda de manera colectiva para al concluirla retomar las filas enfrentadas.

servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961, año en que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas” (Casero, 2003: 65).

Por último, la música que suena mientras bailan, una *muiñeira*, es la misma que suena en el NOT N 6 A y en el NOT N 18 A, ambos del 1943, y, los trajes con los que bailan son trajes regionales de gala, el traje folclórico por excelencia; dicho traje legitima a la que lo lleva a bailar esa “tradición construida”, convertida en folclorismo, de la misma forma que el traje masculino, legitima a quien lo lleva a tocar el repertorio.



Ellas



Ellos

• 9º) LA PRIMERA DAMA ARGENTINA EN ESPAÑA: 1947⁵

El 8 de junio del año 1947 aterrizó en el aeropuerto madrileño de Barajas el avión que transportaba a la llamada “Primera Dama Argentina”, Eva María Duarte de Perón, “Evita” en su gira diplomática por Europa. La crónica de Juan Eslava Galán, describe así su llegada:

Para su histórico viaje, Franco tira la casa por la ventana y le envía un Douglas DC-4 matrícula EC-ACE de la compañía estatal Iberia, especialmente acondicionado con dormitorio y sala de estar. Evita trae su guardarropa de viaje en otro avión: 22 baúles y 9

⁵ DOC BN 000 (1947). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes. Consultar en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/primera-dama-argentina-espana/2848210/> (00:11:20 – 00:20:56)

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

metros cúbicos de bultos para alojar los 60 vestidos, 2 mantos de pieles, pamelas y joyas que a va a usar en su gira europea.

A punto de partir, Evita concede una rueda de prensa .

-En mi gira Arco Iris parto hacia el Viejo Mundo con un mensaje de paz y esperanza – declara–. Soy la representante de todos los trabajadores de mi patria, de mis amados descamisados, a quienes llevo en mi corazón.

Evita aterriza en Barajas, donde la están esperando Franco, su esposa, el Gobierno en pleno y las altas representaciones institucionales, incluido el obispo de la diócesis. Se le tributan honores de Jefe de Estado. Evita revista a las tropas, mientras la banda de música interpreta himnos nacionales de los dos países hermanos. Varios coches oficiales se hacen cargo de su séquito de doncellas, secretarias, modistas, peluquero y hasta médico y director espiritual, el jesuita Hernán Benítez, que ha conseguido que Pío XII acceda a recibirla, siguiendo el ejemplo de Cristo con la Magdalena. (Eslava Galán, 2008: 400)

Así se iniciaba la gira de Eva Duarte de Perón en España –y Europa– y así se consolidaban oficialmente las relaciones diplomáticas de apoyo entre Argentina y España en el aquel crítico año de 1947 en el que España ya sufría las consecuencias internacionales de las medidas de aislamiento adoptadas por la ONU puestas en marcha a partir del año 1945.

El 10 de marzo de 1945, el presidente Roosevelt había informado reservadamente a su nuevo embajador en Madrid que “no hay lugar en las Naciones Unidas para un gobierno fundado en los principios fascistas”. También le comunicó que, si bien no tenía intención de intervenir en asuntos internos españoles, sería imposible la concesión de ayuda política y económica norteamericana para la reconstrucción mientras se mantuviera en vigor la dictadura de Franco. Pocas semanas después se inauguró en San Francisco la conferencia fundacional de la Organización de Naciones Unidas, a la que el Gobierno español no fue invitado pero a la que asistían como observadores varios líderes republicanos en el exilio. El 19 de junio, la conferencia aprobó sin oposición una propuesta mexicana que vetaba expresamente el ingreso de la España franquista en la ONU. [...] Finalmente, al término de la crucial Conferencia de Potsdam, el 2 de agosto de 1945, el líder soviético, Stalin, el nuevo presidente norteamericano, Truman, y el primer ministro británico, Attlee, emitieron una declaración conjunta sobre la “cuestión española”. En la misma, se ratificaba la condena al ostracismo internacional de la España franquista con palabras severas:

Los tres Gobiernos, sin embargo, se sienten obligados a declarar que, por su parte, no apoyarán ninguna solicitud de ingreso (en la ONU) del presente Gobierno español, el cual, habiendo sido establecido con el apoyo de las potencias del eje, no posee, en razón de sus orígenes, su naturaleza,

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

su historial y su asociación estrecha con los países agresores las cualidades necesarias para justificar ese ingreso, (Moradiellos, 1998: 95-96).

Y añade,

[...] Para superar el inevitable período de “ostracismo desdentado”, aparte de la cosmética pseudodemocrática, la diplomacia franquista trató de recabar y obtener el apoyo de los círculos católicos y anticomunistas en todo el mundo, a fin de relajar en lo posible el aislamiento internacional. Esas “políticas de sustitución” se dirigieron especialmente hacia los países latinoamericanos (obviada ya la política de hispanidad beligerante precedente) y tuvieron mayor éxito en el caso de la Argentina del general Perón. [...] (*Ibid.*: 97).

La visita de la esposa del General Perón en España no era casual en esa cobertura internacional y con ella se abría una colaboración directa entre ambos gobiernos y un contacto importante entre la primera dama argentina y los Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y de las JONS que en el año 1948 viajarían a Argentina en “singular embajada política”, ataviadas de sus trajes regionales. La visita de Eva Perón en España se inició el 8 de junio y concluyó con su partida desde el aeropuerto del Prat el día 27 del mismo mes.

La cobertura mediática que se le dedicó fue sin duda extraordinaria y da buena cuenta de ello la hemeroteca del periódico ABC el cual, de escasos 18 días de estancia en España de la esposa de Perón, el medio le dedicó nada menos que once portadas⁶. Lo que sin embargo no fue tan comentado, ni en los medios, ni en el NO-DO, es que la visita de Eva Duarte no fue exclusiva a España sino que su gira por Europa –la llamada Gira Arco Iris– se extendió durante más de dos meses de los cuales 18 días fueron en suelo Español, 20 en Italia y el Vaticano, 3 días en Portugal, 12 en Francia y 6 en Suiza. “En España, los medios silencian esta circunstancia para que parezca que ha venido expresamente a vernos a nosotros” (Eslava Galán, 2008: 398).

⁶ Las portadas pueden ser consultadas en la hemeroteca digital del ABC, edición de Madrid, y sus fechas son: 08/06/1947; 10/06/1947; 11/06/1947; 12/06/1947; 13/06/1947; 15/06/1947; 17/06/1947; 18/06/1947; 19/06/1947; 27/06/1947 y 28/06/1947.

Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/06/08.html> [Fecha de consulta 19/12/2015]

Este documental en blanco y negro, titulado “La primera dama argentina en España” y dirigido por Alberto Reig Gonzalbes es una crónica de casi dos horas de duración en la que se narran los numerosos actos oficiales, cenas, recepciones y diversas visitas por diferentes puntos de España de la magnética Eva Perón. Todo el documental es de gran interés para comprender la importancia que tal visita diplomática suponía para el estado español y el contenido de motivos folclóricos es de gran volumen ya que allá por donde iba la primera dama, hacían acto de presencia los Coros y Danzas de la Sección Femenina. El primer corte que hemos delimitado es de enorme importancia a varios niveles.

Entre los minutos 00:11:20 y 00:20:56, las imágenes de NO-DO recogen el llamado “Homenaje de las provincias de España” celebrado la noche del 12 de junio de 1947 en la Plaza Mayor de Madrid en la que se desplegó un dispositivo folclórico absolutamente espectacular. No solo por los medios que se movieron y la cantidad de grupos que bailaron sino que además, como clausura del homenaje se hizo entrega a Eva Perón de 51 trajes folclóricos completos, cada uno de una provincia española, guardados en cestas de mimbre y entregados aquella noche a la dama Argentina, uno por uno, con sus correspondientes complementos, calzados, joyas, e incluso ropa interior, con las medidas de la propia Eva Perón por si quisiera vestirlos en alguna ocasión. Se trata de un banco de trajes absolutamente único que aún se conserva en la ciudad de Buenos Aires (a diferencia de en España en donde tal colección ha sido imposible de reunir) en donde son custodiados, desde el año 1967 al Museo de Arte Español Enrique Larreta, espacio en el que se han expuesto al público hasta en tres ocasiones; en 1985, en 2002 y, la más reciente, entre el 23 de julio y el 28 de agosto de 2011.



Desfile de cada uno de los trajes que se entregaron a Evita la noche del 12 de junio del 1947

- **10º) ARGENTINA Y ESPAÑA: 1948⁷**

Análisis desarrollado en el capítulo 8.

- **11º) DANZAS ESPAÑOLAS: 1950⁸**

Se trata de un noticiario cuyo material sobre Galicia va a ser de poco más de medio minuto. La noticia completa aparece bajo el título de “Danzas Españolas” y van a verse representadas diversos folclores, además de gallego.

Las imágenes que se refieren a Galicia, presentan un plano general que enfoca varias personas llegando con una pequeña imagen de una virgen, sostenida a hombros de cuatro mujeres. El espacio en el que ha sido rodado ha sido claramente escogido ya que, aun no sabiendo dónde se desarrolla la acción, ya que no hay datos de ello ni tampoco se conserva el sonido, se trata de unos jardines y un estanque que sin duda se encontraban en el interior de algún pazo o similar. Por otra parte, los personajes que aparecen bailando son claramente “actores” de NO-DO que, aun seguramente siendo de los Coros y Danzas, habrían quedado con los operadores para llevar a cabo la grabación. Llegamos a esta conclusión porque de nuevo son personas vestidas con *traje de gala*, con una coreografía ensayada y poco habitual (los *puntos* se hacen en círculo mirando a la Virgen) que manifiesta que se trata de algún grupo de Coros y Danzas. Por otra parte, el acceso más fácil que NO-DO tenía para rodar imágenes folclóricas era, sin duda, accediendo a la Sección Femenina y, con ella, a los Coros y Danzas. Es muy dudoso que NO-DO se arriesgase a filmar, técnicamente y políticamente hablando, a personajes anónimos de la población gallega que podían ocasionarles dificultades y complicaciones en el momento de grabar los materiales.

Lo que se muestra son una serie de planos de una *muiñeira*, danzada solo por mujeres y tocada por un dúo de *gaiteiro y tamboril*, que se baila alrededor de la imagen de una

⁷ NOT N 291 B (1948). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-291/1465450/> (00:04:15 - 00:06:07)

⁸ NOT N 395 B (1950). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-395/1465286/> (00:00:27 - 00:01:53)

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

virgen. La música aparece al servicio de lo religioso, la música como una ofrenda a la virgen a la que bailan. De nuevo, se trata de una *muiñeira*, esta vez coreografiada alrededor de la imagen de la santa y sin que las bailarinas lleguen a darle nunca la espalda. Por supuesto, van todos con el traje regional.



• 27º) DANZAS ESPAÑOLAS: 1955⁹

Casi tres minutos de “Imágenes” dan cuenta de una muestra de baile de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. En este material, más que en muchos otros, se aprecia con claridad que los protagonistas que aparecen ante el objetivo de la cámara son “actores/bailarines” a disposición de NO-DO para este “Imágenes”. Aún pretendiendo contextualizar la acción del baile con una especie de “encuentro” previo entre “mozos” y “mozas” de una aldea, es evidente que la acción está programada y previamente coreografiada: el grupo de los hombres va por un lado, el de las mujeres por otro hasta que, finalmente, se encuentran en el camino; los hombres llevan los instrumentos, instrumentos que, por otra parte, no solían abundar en las aldeas; van todos y todas vestidos con trajes de gala por las calles del pueblo, situación impensable ya que salvando las agrupaciones folclóricas, casi nadie poseía trajes de gala y, mucho menos, tan homogéneos entre ellos.

Por otro lado, una vez bailando, la imagen ya no se localiza en el pueblo, sino un prado en el que, músicos y *cantareiras* por un lado, y danzantes por otro, escenifican una *muiñeira* para NO-DO.

⁹ IMAG N 554 (1955). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/danzas-espanolas/2875139/> (00:07:47 - 00:10:29)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

La música de fondo es de una de las más conocidas *muiñeiras* populares, *Muiñeira de Lugo*, tocada por gaita, tambor y bombo, una de las piezas del repertorio popular más repetidas y que sufre cierto rechazo hoy en día dentro del circuito de músicos tradicionales en Galicia precisamente por ser bastante icónica de los procesos de folclorización en torno al repertorio.

La locución aquí transcrita, es uno de los ejemplos más claros, explícitos y comprimidos en el mensaje que el franquismo pretendía dar a través del uso de la música popular. Es especialmente ilustre el uso de los calificativos en la construcción retórica y discursiva del mensaje propagandístico que se lanzaba desde NO-DO:

“Saltamos al norte de España, a la brumosa y nostálgica Galicia, donde gimen los ejes de los carros aldeanos por los estrechos caminos, donde el aire de la gaita se difunde por doquier, como son mensajero, que invita a fiestas y romerías.

La contemplación de estos típicos bailes españoles es un regalo para los sentidos y una emoción de nostálgicos recuerdos y también un libro abierto que leemos bajo las [¿?], ante las rías y los montes; un documento vivo sin la aridez de los cronicones, con el encanto de la verdad transmitida que no se entierra en los límites de unos hechos ciertos o dudosos sino en la amplitud de las interpretaciones personales.

La muiñeira –molinera- fue y sigue siendo la danza genuina y popular de Galicia, su melodía despierta la morriña y el recuerdo del terruño. Alcanzó su popularidad en los siglos XIII y XIV y es viva y alegre, suelta y desembarazada, casta y gozosa, como una sana expansión del alma. Rutinal es el aturuxo, el grito que sintetiza el vigor y la energía de una raza.

Con los grupos formados en los pueblos con las instructoras capacitadas, las pruebas locales y los Concursos Nacionales, la Sección Femenina ha logrado despertar en nuestra Patria el mayor interés por el puro y auténtico folklore.

El arte popular español ha triunfado también en todos los ámbitos del mundo a través de los viajes que las diversas agrupaciones realizan como embajadores del espíritu, de la belleza y de la alegría de España”

La *muiñeira* que se ve bailar por el grupo consta formalmente de dos partes –“*punto*” y “*volta*”. En el *punto* el baile se desarrolla en dos filas de seis parejas enfrentadas, es decir,

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

doce bailarines. En una de las filas se pueden contar seis mujeres y en la otra dos hombres, dos mujeres y otros dos hombres.

Ó facer o grupo, o baile desenvólvese alternando os paseos en roda –ou outros movementos indicados polo guía (cando o hai)– cos puntos que cada parella executa por solto; ambos os sexos están colocados en ringleiras enfrontadas formando dous círculos concéntricos. Estas son as figuras básicas, pero existen outras disposicións máis específicas propias das variantes locais. (Costa Vázquez-Mariño 1997: 458).



• 32º) MUJERES DE ESPAÑA. XXV AÑOS DE LA SECCIÓN FEMENINA: 1959¹⁰

Tal y como el título de este “Imágenes” indica, se trata de una especie de documental conmemorativo a la Sección Femenina y a su labor en los Coros y Danzas. Su duración total es de unos ocho minutos y se trata de un material que ya ha sido proyectado, en su mayor parte, en años anteriores.



¹⁰ IMAG N 770 (1959). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/mujeres-espana-xxv-anos-seccion-femenina/2858635/> (00:06:02 - 00:06:51)

Se trata de un material audiovisual a través del cual se hace explícito el papel destinado para la mujer en el régimen. No solo la locución da buen testimonio de ello sino que además las imágenes hablan por sí solas: mujeres lavando la ropa en los lavaderos, dando de comer a los animales, haciendo costura, y todo ello revestido de la “sana alegría” que solía caracterizar las caras de las mujeres, que los NO-DO mostraban como ejemplo de feminidad por todo el Estado español. Es un buen resumen de los roles de género que a una “buena española” se le atribuían por parte del gobierno, mantenidos, producidos y reproducidos socialmente por las mujeres de la Sección Femenina de FET y de las JONS. La consideración que Falange Española tenía de la mujer, y por lo tanto la Sección Femenina, está muy bien ilustrada en las palabras de Estrella Casero en su obra *La España que bailó con Franco*.

¿Qué clase de mujer pretendía la Falange? Una mujer-apéndice, una mujer-ornamento, una mujer cuya máxima misión consistía en apoyar la acción de los hombres desde un plano netamente secundario. La exaltación de la maternidad y de la feminidad con todos sus atributos “naturales” de fragilidad, sumisión, asexualidad y espíritu de sacrificio se encontraba en la base de su concepción de la mujer, que era relegada, en definitiva, a la condición de ciudadano de segunda clase. Se trataba de una posición absolutamente reaccionaria que tendía a perpetuar, bajo supuestos halagos, la desigualdad sexual y la tradicional situación de inferioridad de la mujer. (Casero, 2000: 17)

Con respecto al material que sigue en el “Imágenes” hay que decir que vamos a ver una danza cortesana que ya vimos, exactamente igual pero con otra locución en “Danzas Españolas” IMAG N 554 de 1955. También se repiten materiales, a pesar de que no son exactamente las mismas imágenes, NOT N 291 B de 1948 en el que un locutor argentino mostraba el desembarco del *Monte Albertia* de los Coros y Danzas en Buenos Aires. Lo que esta vez se muestra es el mismo *Monte Albertia* esta vez desembarcando en España llegando de Brasil. Lo que la locución indica es que se trataba del regreso del “primer y más conmovedor viaje a Brasil” y ese primer viaje se llevó a cabo en el año 1948, justo después de actuar en Argentina. Es decir, estamos hablando de imágenes que fueron rodadas nueve años atrás.

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

Lo que de Galicia se nos muestra, además de la *Muiñeira de Lugo* –de nuevo–, como música de fondo, es más bien poco. Unas breves imágenes de algunos miembros de Coros y Danzas bajando del barco; caras que, por otra parte, se pueden reconocer con indudable acierto; son los mismos rostros que veíamos en aquel lejano noticiario del año 1948.

Un *gaiteiro*, alguna panderetera –cántabra en este caso– y algunas chicas vestidas de traje regional y saludando a la multitud que las recibía en el puerto:

*“Embajada de la belleza de nuestro arte popular, sumaron a la perfección de sus ejecuciones la alegría y la ejemplar conducta de la nueva juventud española ante todos los públicos del mundo [...]”*¹¹



• 33º) VEINTE AÑOS DE PAZ: 1959¹²

El carácter propagandístico del documental se resume en su título. El año 1939, el año de la victoria franquista en la Guerra Civil, quedaba exactamente veinte años atrás. Se trata de un documental conmemorativo de la victoria, que, por otra parte, el franquismo no dejó de recordarle al pueblo.

¹¹ Fragmento de la locución del IMAG N 770 (1959).

¹² DOC BN 233 (1959). Dirección: José López Clemente. Consultar en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/veinte-anos-paz/2847922/> (00:16:28 - 00:17:40)

Y, de nuevo, vuelven a reutilizarse las imágenes de materiales anteriores. Por orden de aparición, vuelve Coros y Danzas en el *Monte Albertia* del 1948: el mismo *gaiteiro* y el mismo *pandeireteiro* de nueve años atrás.

Seguidamente se van a ver imágenes que ya habían aparecido en el “Danzas Españolas”, IMAG N 554 (1955). Este material se refiere tanto a las representaciones de danza de otras regiones como a las de Galicia en aquel descampado en el que seis mujeres bailaban enfrentadas a cuatro hombres y dos mujeres teniendo por sonido la *Muiñeira de Lugo* cantada por un coro de voces. En este caso, aun siendo idénticas imágenes, el sonido de fondo ya no es esa *Muiñeira de Lugo* sino otra, conocida popularmente con el nombre de *O carballo da Chainza*. Esto viene a evidenciar que las imágenes y los sonidos no guardan coherencia entre ellos.

Como se ha podido comprobar, este “Documental” y el “Imágenes” anterior guardan estrecha relación entre sí: ambos son una conmemoración de la cual forma parte como objeto de la misma los Coros y Danzas y la Sección Femenina en general, ambos se nutren de los mismos materiales¹³ y la producción de ambos es del mismo año (1959). Esto seguramente venga dado por el hecho de que se montasen prácticamente juntos y a colación del vigésimo aniversario de la victoria franquista en la Guerra Civil.



¹³ NOT N 291 B (1948) e IMAG N 554 (1955).

- **35º) TRAJES REGIONALES: 1960**¹⁴

Se trata de un “Noticiario” de algo más de un minuto –lo habitual en una noticia de los noticiarios-, titulado “Trajes regionales” y, tal y como su nombre indica, hace referencia a una exposición de trajes que la Sección Femenina exhibió en el “*Palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid*”.

A pesar de que no se distinguen con claridad muchos de los trajes y que el gallego está ausente de ellos, nos ha parecido interesante hacer referencia a esta noticia ya que el traje regional es uno de los elementos que más ha explotado Coros y Danzas y que, en la mayoría de los casos, su uso pone de manifiesto el mínimo valor etnográfico que NO-DO posee cuando articula un discurso sobre las tradiciones populares.

*“En los salones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid, la Sección Femenina ha tenido el acierto de celebrar una exposición del traje regional español, cuyos perfiles fundamentales aquí recogemos. Amor, exigencia, fidelidad y buen gusto son las normas que presiden esta muestra de bellos trajes pertenecientes a aquellas provincias de nuestro país que supieron mantener y conservar este clásico sentido de la indumentaria. Es esta una labor derivada o complementaria de la realizada por los Coros y Danzas. Lo mismo que la Sección Femenina, supo hacer que no se perdieran ni las canciones ni las danzas típicas, también ahora nos muestra la mejor tradición de los trajes peculiares y vistosos de las regiones y de los pueblos españoles, en los que se dan, al mismo tiempo, auténticos primores de artesanía con gran riqueza de ornamentación y bordados. También figuran en la exposición joyas y adornos del mismo carácter típico”*¹⁵

¹⁴ NOT N 887 A (1960). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-887/1486565/> (00: 00:28 - 00:01:35)

¹⁵ Locución de NOT N 887A (1960)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

No se muestra ni un solo traje masculino.



• **41º) XXV AÑOS DE PAZ EN LA CULTURA ESPAÑOLA: 1964¹⁶**

En la misma línea que el DOC BN 233 “20 años de Paz” de 1959 y en coherencia con el lema “XXV Años de Paz Española” que con Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo, aludía de nuevo a un mensaje reconciliador. Se trató esta de una campaña de claro cambio ideológico, ideada por Fraga, que cosechó un gran éxito precisamente por el hecho de centrarse más bien en un discurso igualitario que en aquel otro discurso de la victoria de los años cuarenta que tan lejano y doloroso resultaba.

El propio caudillo se sumó a esa campaña de renovación ideológica atribuyéndose la paternidad del “milagro español” y sus benévolos efectos sobre la capacidad de consumo popular. Así, el 1 de abril de 1964, conmemorando los “veinticinco años de paz”

¹⁶ IMAG N 1031 (1964). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/veinticinco-anos-paz-cultura-espanola/2849154/> (00:06:32 - 00:06:47)

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

inaugurados por su victoria militar (hábil operación propagandística diseñada por Fraga Iribarne desde el Ministerio de Información y Turismo), Franco declaró muy complacido a la prensa:

“El desarrollo económico, por necesitar de la paz, de la continuidad y del orden interno, es una consecuencia directa del desarrollo político. Sin nuestro Movimiento político no hubiera podido alcanzarse la base de la que hoy partimos; de medios superiores disponía la nación en etapas anteriores y, sin embargo, no puedo acometerlo; pero a su vez el desarrollo económico valora, prestigia y afirma el movimiento político e impulsa su evolución y perfeccionamiento” (Franco citado en Moradiellos, 2003: 150).

La presencia del baile folclórico es notable, muestra de la utilización del papel de los Coros y Danzas –y de la Sección Femenina en general – en la reconstrucción de esa España y de esa paz social a la que ahora se aludía. Imágenes que al fin y al cabo son propaganda de los organismos del propio régimen que se enarbolan como responsables últimos, junto a la figura pacificadora de Franco, de ese bienestar compartido.

Las imágenes relativas al folclore gallego son escasas, apenas unos segundos desde el minuto 06:33 al 06:47, pero bastan para comprobar que ya son imágenes vistas en el “Danzas Españolas” IMAG N 554 (1954), convirtiéndose así, junto con las imágenes del viaje del Monte Albertia, en uno de los materiales más reutilizados de los NO-DO que manejamos. Con una *muiñera* nueva, que no coincide ni con la *Muiñería de Lugo* del “Danzas Españolas” ni con la *pandeirada O carballo da Chainza* del “Veinte años de Paz” DOC BN 233 (1959).

Su locución dice:

“Mérito especial de los Coros y Danzas de la Sección Femenina es la dignificación del folclore nacional resucitando danzas y cantos perdidos por los rincones de la península y haciéndolos llegar con éxito rotundo a todos los países”.

- **42º) REFLEJOS DEL MUNDO: 1965¹⁷**

Reflejos del mundo retrata la experiencia de la participación española en la Feria Mundial de Nueva York. Se trató esta de una feria no falta de polémica ya que no fue reconocida por la Oficina Internacional de Exposiciones por un conflicto abierto entre los organizadores de la feria y el organismo internacional de exposiciones. Básicamente el conflicto se centraba en que los empresarios organizadores querían una feria que fuera rentable económicamente mostrando desdén público por las normas que la Oficina Internacional de Exposiciones imponía para ser reconocidas como Exposición Internacional.

La Exposición no fue reconocida por el organismo pero a pesar de ello se celebró, eso sí, con la ausencia de varios países europeos, Canadá, Australia o la Unión Soviética lo cual ensombreció a la exposición en general que se saldó con unos 51 millones de visitantes cuando se esperaba la visita de unos 70 millones.



Imagen del Unisphere en el Flushing Meadows-Corona Park en 1965

La feria se celebró en el Flushing Meadows-Corona Park; en el mismo espacio en el que se había desarrollado la feria neoyorkina de 1939 y fue inaugurada el 22 de abril de 1964 y clausurada el 17 de octubre de 1965. Su símbolo, el Unisphere, se convirtió en uno

¹⁷ NOT N 1175 A (1965). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1175/1476256/> (00:02:21 - 00:03:23)

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

de las esculturas más icónicas de la metrópolis y sigue en pie en la actualidad en el mismo punto en el que se erigió en 1964.

La noticia NO-DO es del 12 de julio de 1965 y condensa en un minuto de noticia, el “discurso del éxito”. En este caso, el argumento se centra en las largas colas que se formaban en el pabellón, en algún calificativo y en la visita de Ígor Moiséyev bailarín y coreógrafo ruso, uno de las leyendas de la danza rusa, sin lugar a dudas.

La visita del bailarín está relacionada con el espectáculo que los diferentes grupos de Coros y Danzas realizaban alrededor de un “tablado” en un patio exterior que se encontraba en el interior del edificio, por cierto, diseñado por el arquitecto español Francisco Javier Carvajal, y NO-DO y su locución, por supuesto, se hacen eco orgulloso de tal visita y, de nuevo, de la labor de los Coros y Danzas en España:

“Continúa el éxito de España en la feria Mundial de Nueva York. Nuestro pabellón, que se ha ganado el sobrenombre de “joya de la feria”, sigue atrayendo el mayor número de visitantes de todos los países. Entre las figuras ilustres que lo han visitado últimamente, figura Moiséyev, el director ruso del famoso conjunto popular de danzas que lleva su nombre, deseoso de conocer la actuación de los grupos que con tanto acierto, muestra por el mundo la Sección Femenina. Todos los días se forman grandes colas a la entrada de nuestro pabellón.

En el patio actúan los grupos de Coros y Danzas de España. Aquí vemos el de Ferrol del Caudillo. El público se agolpa alrededor del tablado para presenciar las interpretaciones. Esta es la del grupo de Segovia. Como puede verse, el director ruso no regatea su homenaje a los grupos de Coros y Danzas de España”.

Parece claro el hecho de que un bailarín de la talla internacional de Moiséyev teniendo en cuenta que el ballet ruso que lleva su nombre es uno de lo más importantes proyectos de baile popular ruso, es un recurso que el franquismo y NO-DO tendrían que aprovechar. Un filón mediático y un recurso populista fantástico en la puesta en valor del trabajo folclórico de los Coros y Danzas. Quizás aquello de que Moiséyev fuese hijo de una patria comunista, coreógrafo en la década de los años 30 de los desfiles acrobáticos de la Plaza Roja de Moscú, nombrado Artista Nacional de la Unión Soviética (1953), ganador en cuatro

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

ocasiones del Premio del Estado Soviético, del Premio Lenin , del Premio Stalin y nombrado Héroe del Trabajo Socialista (1976), eran un palmarés que seguramente incomodaba, y mucho al régimen. Básicamente no solo él sería un “judeomasónico comunista” sino que además era un héroe nacional de la patria comunista. Pero al ser un coreógrafo de fama y éxito internacional, que mejor publicidad para la labor de los Coros y Danzas de la Sección Femenina que sacarle una foto al ruso comunista sí, aplaudiendo a los grupos españoles...

Los minutos musicales son breves y tal y como dice la locución se ven dos grupos bailando. Uno de ellos es el grupo de Ferrol y el otro el de Segovia. Lo único que es digno de comentario es que la música con la que se ve la imagen del grupo de Ferrol bailando no coincide con lo que se está bailando y, lo que es más curioso aun, no bailan *muiñeira*. No se trata de un compás de 6/8 sino que se trata de un compás ternario de 3/8 que indican que lo que bailan es *xota*, *jota*.



Punto de xota

Galicia en Nueva York no bailó *muiñeira*, al menos en lo que se refiere al material que vemos en las imágenes, bailó *xota*. Se trata de un detalle importante porque una de los procesos de homogeneización folclorística tiene que ver con el repertorio. Se hace una asociación entre Galicia y lo rural, pero también se hace una asociación indisoluble entre Galicia y la *muiñeira*. Y por supuesto la *muiñeira* tiene que ver con el repertorio musical popular gallego de una manera incontestable ya que la misma es de origen gallego, pero más allá de la *muiñeira* el repertorio estaba lleno de *xotas* (*jotas*), *foliadas*, *rumbas*,

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

pasodobles, mazurcas, valeses, fox-trot, etc. Galicia = *muiñeira* es una ecuación repetida hasta la saciedad.

Ya desde los primeros momentos observaron los recolectores la existencia de bailes “contaminantes” como valeses, polkas, mazurkas, rumbas, habaneras y pasodobles, que distorsionaban el immaculado museo de tradiciones que querían encontrar. El rechazo hacia estas formas impuras hará que queden convenientemente expurgadas de los Cancioneros. (Costa-Vázquez Mariño, 1998a: 92)

Muiñeira en sí, la bailaba Coros y Danzas y más bien pocas y muy repetidas. Pero a Coros y Danzas le servía para asociar cada cultura a una categoría reconocible. Lo mismo corría en NO-DO y por la misma razón. Así pues los pueblos de este país se redujeron a un canto, un baile y un traje por “región” y así estaba categorizada la cultura musical popular en España. Si Galicia = *muiñeira*, Aragón = *jota*, País Vasco = *espatadanza*, Cataluña = *sardana*, y así la lista entera hasta terminar.

• 43º) LOS COROS Y DANZAS DE ESPAÑA EN BARAJAS: 1965¹⁸

Se trata de una pequeña crónica del regreso en avión de los grupos de Coros y Danzas llegando a Barajas desde la ciudad de Nueva York después de su participación en la Feria Mundial de Nueva York relatada en el NO-DO anterior. La fecha del noticiario es del 2 de agosto de 1965 y la locución nos informa de que los grupos regresan a casa después de tres meses de estancia en ciudad estadounidense.



¹⁸ NOT N 1178 B (1965). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1178/1479165/> (00:03:35 - 00:04:06)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Se ve bajar del avión a los y las bailarinas “ataviadas” con sus trajes regionales lo cual es una constante en el caso de los grupos de Coros y Danzas. Cuando parten de viaje o cuando regresan del mismo van siempre vestidos con sus trajes regionales. Ocurría así en los viajes del *Monte Albertia* a América del Sur así como de otros que se desarrollaron por otros lugares del mundo. De la misma manera, se ve a los y las bailarinas reunirse con sus familias en el aeropuerto madrileño, vestidos con sus trajes folclóricos.



Una estampa de aeropuerto poco habitual que viene a evidenciar que la muestra folclórica de los Coros y Danzas va más allá del mero hecho de bailar en el momento de la puesta en escena; los trajes y los grupos en una situación de cotidianidad como lo es bajar de un avión, momento convertido en estampa folclórica, retratada por las imágenes de NO-DO.

El discurso propagandístico de la locución sigue en la misma línea retórica que se ha visto en el noticiario anterior.

“Procedente de Nueva York aterriza en Barajas el avión de Iberia en el que regresan los grupos de Coros y Danzas de cinco provincias que han actuado con éxito rotundo en el pabellón de España durante tres meses en la segunda etapa de la Feria Mundial. Entre abiertas sonrisas reciben parabienes y saludos cuando aun conservan en su retina las siluetas de los rascacielos de Manhattan”

- **50º) FRANCO EN GALICIA: 1967¹⁹**

A pesar de que se trata de un noticiario del año 1967, los materiales NO-DO relativos a las visitas de Franco a Galicia muestran un discurso inmutable. Podría haber sido perfectamente un noticiario del año 1943 como era aquel temprano NOT N 18 en el que Franco inauguraba en Betanzos el puente del Pedrido, rodeado del homenaje del pueblo, con toda la pompa de estado, y con bailes folclóricos que honraban su presencia allí a donde fuere.



Los elementos son absolutamente comunes: las masas recibiendo a Franco en “rendido homenaje”, una locución que se centra en este apoyo popular a su caudillo, a las mejoras regionales por él y su gobierno promovidas, y el folclore al servicio del acto institucional y de la figura del Jefe del Estado.

Imágenes de masa agolpadas y rendidas en aplausos para poder ver a Franco, planos de pancartas de apoyo que rezan frases como la que se ve en el fotograma: “Franco. Vigo y su industria no olvidarán tu impulso” o “La Estrada [un pueblo de la provincia de A Coruña] saluda a su Caudillo”; Franco bajo palio saludando al pueblo, al ejército, a las personalidades; Franco inaugurando; Franco y Carmen Polo visitando espacios diversos, recibiendo homenajes folclóricos de los Coros y Danzas de la Sección Femenina; en resumen, el mismo discurso audiovisual que cualquier otro que se refiere a una visita del

¹⁹ NOT N 1285 A (1967). Consultar en: [http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1285/1486984/\(00:07:38-00:09:58\)](http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1285/1486984/(00:07:38-00:09:58))

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

caudillo en algún punto de España. Inmutabilidad formal y discursiva de propaganda de la cual NO-DO se hacía eco como principal organismo de proyección.

Como decimos, de nuevo una locución, de nuevo Matías Prats –una de las voces más identificables de NO-DO– narrando ese “amor inquebrantable” entre pueblo y dictador.

“Pontevedra, la capital de las Rías Bajas, es honrada con la visita de su Excelencia el Jefe del Estado. La multitud vitoreó a Franco con enorme entusiasmo a todo lo largo del trayecto. Acto seguido, el Caudillo se dirigió al santuario de la Virgen Peregrina en el que su Excelencia penetró bajo palio. Al abandonar el templo volvieron a sucederse las muestras de afecto y adhesión, y el Jefe del Estado, a pie, se dirigió a la casa sindical en donde visitaría la exposición provincial del avance agrario. Posteriormente, en Vigo, y entre el clamor constante de la multitud, Franco se dirige a visitar la escuela de formación náutico-pesquera, “Almirante Nieto Antune”s. En la escuela, el comisario adjunto del plan de desarrollo, expuso al Caudillo el contenido de la exposición sobre el polo [polígono?] Vigo-Porriño que iba a inaugurar y cuya trascendencia para la región gallega es indudable. Después, el Jefe del Estado y su esposa, Doña Carmen Polo de Franco, llegan al Palacio municipal Quiñones de León, cuyas salas museo y dependencias residenciales, visitaron. A continuación, y en los jardines del palacio, el grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina, ofreció a sus Excelencias un recital folclórico de danzas de la región”.



La banda sonora es orquestal, de nuevo con carácter grandilocuente, y solamente en el momento en el que tiene lugar la muestra folclórica de la Sección Femenina cambia la música de fondo para dar paso a una *muiñeira* que, de nuevo, no coincide con las imágenes.

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

La *muiñeira* que suena es una sola, tocada por un cuarteto tradicional de dos gaitas, bombo y tambor (por supuesto todos hombres) mientras una mujer, con las manos en la cintura no hace nada más que “embellecer” la estampa masculina de los que tocan; no baila, no canta, no toca, tampoco sujeta nada, así que está allí, sin más, al lado de los demás. Mientras, en el espacio de baile, cinco parejas mixtas (cinco hombres y cinco mujeres) bailan con notable coreografía, lo que primero sí es una *muiñeira* pero lo segundo es una *xota*. La música de fondo no cambia, de ahí la falta de coherencia entre lo que se oye y lo que se ve. Por supuesto, todos y todas ellas legitimados a tal ejercicio llevando el traje folclórico.



• 55º) NOTICIAS BREVES: 1969²⁰

Recorrido de un minuto de duración de los que por aquel entonces eran los príncipes de España –Don Juan Carlos de Borbón y su esposa Doña Sofía– en la ciudad de A Coruña en visita oficial en agosto de 1969. Se trata de una visita institucional al uso. El heredero de la jefatura de Estado visita diferentes espacios de la ciudad en donde se van sucediendo los homenajes a su paso. Se puede observar en la pareja, lo que será una tónica en el futuro y en su manera de relacionarse con la ciudadanía: cierta proximidad en el trato, cercanía, conversaciones, apretones de mano, etc.

Se dan dos situaciones en relación a lo musical que, de nuevo, se muestra como “adorno” del acto institucional, a la vez que “sentido homenaje del pueblo” a sus gobernantes. El uso del folclore en este caso, es una tónica general de NO-DO uso que, por otra parte, se puede encontrar en nuestros días, por poner un ejemplo icónico, en la investidura de Manuel Fraga

²⁰ NOT N 1389 A (1969). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1389/1486549/>
(00:00:21 – 00:01:34)

Iribarne como Presidente da Xunta de Galicia. El estado ratifica su poder a través de la muestra de su pueblo cantando, bailando, tocando. La primera de las situaciones musicales que se observa en las imágenes es un quinteto tradicional masculino, vestidos todos ellos con el traje “regional”, tocando en la entrada del Castillo de San Antón en el momento en el que los Infantes llegan a su puerta. La agrupación lleva su nombre en el parche del bombo; “Cuarteto Os Mariñáns. Guísamo. La Coruña” y sin embargo son cinco los músicos que se ven, con una formación de tres gaitas, tambor y bombo. A la llegada, Don Juan Carlos de Borbón se aproxima a cada uno de ellos para saludarlos con un apretón de manos.

Después del recorrido de San Antón, las imágenes se centran en la visita de Doña Sofía –sin su consorte– a dos centros femeninos. No podía ser de otro modo, las mujeres visitadas por la mujer, concretamente a la “Escuela Hogar La Milagrosa” y al albergue “Marina Española” de la Sección Femenina. Y, como dice la locución: “*Al final, las muchachas de la Sección Femenina interpretaron diversas danzas en su honor*”. El baile que se menciona, a pesar de estar bailado por las muchachas de la Sección Femenina, probablemente no habría sido ejecutado por un grupo de Coros y Danzas de la misma institución, sino por muchachas afiliadas, ya que presenta rasgos distintivos en relación a la práctica de Coros y Danzas. Por un lado, van vestidas con el uniforme de la Sección Femenina (camisa blanca de manga corta y falda plisada) y no con el traje regional y la *muiñeira* que bailan se presenta en círculo (a pesar de que están ejecutando *o punto*) y de una forma un tanto desordenada.

La banda sonora es la misma en toda la noticia –una *muiñeira* con arreglo para banda– música utilizada en varios de los materiales NO-DO analizados en esta investigación y que sin duda formaría parte del banco de sonidos y nunca fruto de la grabación en directo.



- **57º) PÁGINA EN COLOR: “LA MUIÑEIRA VELLA”: 1970²¹**

Podemos considerar que existen dos prototipos diferentes de *muiñeira*. *Muiñeira nova* y *muiñeira vella*. (Schubarth y Santamarina, 1982). Tal y como su nombre indica la *muiñeira nova*, convertida en “*muiñeira-tipo*” (Costa-Vázquez Mariño, 1998a: 84) por los procesos folclorísticos, se caracteriza por un ritmo marcado en pulsos ternarios en compás de 6/8 y la *muiñeira vella*, más arcaica, con pulsos binarios lo que genera un choque rítmico con el acompañamiento:

A muiñeira nova, que é a que xenericamente se apropia do nome de muiñeira, fórmase con coplas dun número de versos variable; son comúns as de versos de 8 sílabas, pero tamén as de 10, 11 ou 12, coñecidos como versos de gaita galega. Isto é posible gracias ó dominio do acento sobre a métrica. A melodía desenvólvea con pulsos ternarios, semellantes ós do acompañamento; melodicamente poden seguir o estilo arcaico, aínda que a funcionalidade é moi común [...]

A muiñeira vella emprega xeralmente máis variables modais cá muiñeira nova. A diferenza radica en que a melodía das coplas octosilábicas fórmase con pulsos binarios, cousa que motiva un enfrontamento co maneo. Neste punto hai que advertir que, aínda que a terminoloxía e a diferenciación estilística son variables segunda as zonas, na Galicia meridional a muiñeira vella correspóndese coas pezas denominadas cantos de pandeiros ou pandeiradas, transcritas a principios do século XX en compás de 5/8, 5/4 ou binarios na súa liña melódica, e nun 6/8 ou 6/4 implícito na percusión.[...]. Isto non quita que se chama pandeirada a todos os cantos acompañados con pandeiro. (Groba González, 1997: 346-348)

²¹ NOT N 1409 B (1970). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1409/1487078/> (00:08:24 - 00:11:14)

Lo que vemos en este NO-DO es, según nos explica la locución, el grupo mixto de la Sección Femenina, bailando la *Ribeirana de Mordomo* bajo el título general del noticiario “Muiñeira Vella”:

“La muiñeira vella se llama así porque data su creación del siglo XV y se la conoce también como Ribeirana de Mordoro ya que se baila por toda aquella rivera. Ofrecemos su interpretación a cargo del grupo mixto de Coros y Danzas de la Sección Femenina de La Coruña”

A pesar de que la cuestión de la *muiñeira* es francamente compleja en Galicia; “a descripción deste baile ofrece confusión desesperantes e insolubles”²², por *ribeirana* se entiende, junto con la *carballesa*, un tipo de *muiñeira* con características locales propias que afectan principalmente al baile.

Dentro do tipo básico de muiñeira entran outros dous bailes que presentan algunha peculiaridade [...]. Así, podemos falar da ribeirana, posiblemente orixinaria da comarca do Ribeiro [Ourense]; esta distínguese por executarse por parellas illadas, onde as mulleres marcan os puntos e as rodas substitúense polos “oitos” que a muller describe arredor do home, mentres este permanece facendo puntos sen se desprazar. (Costa-Vázquez Mariño, 1997: 458)

Sin embargo, no son parejas aisladas las que vemos en NO-DO sino cuatro hombres y cuatro mujeres. Todo parece indicar que, en este caso, el grupo de Coros y Danzas mantuvo algunas de las características de la *ribeirana*. En primer lugar que no se trata cuatro parejas aisladas entre sí sino que bailan una coreografía conjunta. En segundo lugar se trata de una *muiñeira* coreografiada en tres partes: paseo, *punto* e *volta*, como cualquier otra *muiñeira* no particular. Es decir la coreografía tiene una parte de carácter individual en el *punto*, con la pareja, y otra parte colectiva, en la *volta*. En tercer lugar, de los tres *puntos* que se bailan, solo lo bailan los hombres mientras las cuatro mujeres dibujan en el suelo frente a ellos una

²² Casto Sampedro y Folgar citado en Costa-Vázquez Mariño, 1997: 546.

especie de paseo mirando siempre al suelo, pero sin bailar el ocho alrededor de la pareja, tan característico de la *ribeirana*, según los autores que han escrito sobre ella. Y por último, tal y como está cantado y tocado el ítem musical que acompaña a las imágenes, no se presenta como *muiñeira vella* sino como *muiñeira nova* ya que se está ejecutando en compás de 6/8. Esto puede tener que ver con el hecho de que el manejo de *pandeireta* para *muiñeira vella* es de difícil ejecución por lo que es probable que no supieran tocarlo como tal. El manejo de pandereta en este caso es de *muiñeira nova* absolutamente, con riesgo también en *muiñeira nova*. El título del noticiario y la locución prometen un ítem concreto pero la ejecución de la misma no se correspondió con lo que se oye en la música. De nuevo podríamos decir que es esa *muiñeira tipo* (Costa-Vázquez Mariño: 1998a)

Es decir, que de las características de la *ribeirana*, tal y como se ha recogido en el campo, solo parece que se cumplan en el hecho de que el hombre (en este caso los hombres) bailen los puntos de manera independiente a la mujer mientras esta dibuja los ochos (característica que no está presente en el NO-DO como hemos dicho) y, en segundo lugar, el ítem que acompaña a las imágenes del baile es efectivamente la *Ribeirana de Mordomo* también conocida como *Muiñeria Vella de Mordomo*, cantiga que va acompañada del acompañamiento de *pandeiretas* y *pandeiros*, pero que como se ha dicho se ejecuta como *muiñeira nova*. En ningún momento se menciona que haya sido un canto o baile recogido por los Coros y Danzas en el campo, pero teniendo en cuenta que una de las justificaciones de los grupos para justificar su actividad era la recogida de los ítems de las aldeas, “sacándolas así del olvido y la extinción” pone de manifiesto una absoluta incoherencia entre lo que se decía y lo que se terminaba por mostrar al público, y por lo tanto, graves deficiencias en el método de recogida, desconocimiento, o simplemente falta de interés por los ítems tal y como eran en realidad, en aquellos momentos en los que todavía eran un fenómeno vivo.

En la entrevista que tuve con Sabela Neira²³ el día 17 de octubre de 2010, cuya experiencia de campo se basa en la recogida de ítems a través de la observación participante

²³ Recordarle al lector y lectora, tal y como explicamos en el capítulo 2, que los nombres de los y las informantes no son reales, sino pseudónimos y que la transcripción de las mismas es fiel a los rasgos dialectales de los y las informantes.

compartiendo baile con los hombres y mujeres más longevos de varias aldeas de la provincia de A Coruña y, también en su propia formación en diversas agrupaciones folclóricas, nos decía al respecto de la *muiñeira vella*, que sí podía ocurrir que se dieran varias parejas bailando y que incluso solía ocurrir que los hombres picasen *o punto* entre ellos, mientras las mujeres hacían el ocho a su alrededor. Además, nos hacía saber como el *punto* que las mujeres solían desarrollar en los pies era, a su vez, el dibujo de un ocho con los pies a una notable velocidad (lo cual se percibe como una especie de oscilación circular en las mujeres) y haciendo un ocho sobre la figura de su pareja masculina, contrastada con el punto que en ese momento estarían haciendo los hombres. Recogíamos en aquella entrevista:

*A muiñeira vella no tocar é moi característica pero sobre todo no bailar. Entonces é, os homes bailan cos homes, é coma unha pelea de quen baila millor, quen o fai millor tal, e bailan homes contra homes sempre, a pesar de cada un ten a súa parexa. E as súa parexas bailan mirando pra eles sempre e bueno, os paseos fanos todos mais ou menos igual pero, a muller no punto sempre fai o mesmo punto, sempre; por iso decían que era un rolo de sumisión. A min non me sale guai e iso que Quique Peón doume un curso, pero bueno, é moi difícil. Entonces, o paseo que fan as mulleres sempre é esto [baila haciendo ochos con los pies]. As mulleres fan esto todo o tempo. Poden facer este movemento ou poden facer outros [del mismo estilo]. Esto dicían que era iso, que a muller era sumisa, que solo facía esto, entonces, o rolo é os homes bailan xuntos, imaxínate! que fan puntos tipo esto [baila un punto], e baila un cara o outro e mentres as mulleres, si o home está indo pa alá... ti imaxínate, o home está así bailando así en crus, un mirando po outro e as mulleres están, unha aquí mirando pa este, e outra ahí mirando pa ese, así. Entonces, cando o home vai cara alá [atrás] a muller vai facendo [baila haciendo ochos] e pode ir facendo un círculo pequeno cando el ven pa aquí. Fan: él esta ahí, entón fan un círculo pequeno diante, o home ven cara aquí e ela vai pa atrás, ela fai un círculo detrás; agora vai pa alá e ela vai. [...]*²⁴

A fin de cuentas, como decía Sampedro, la cuestión de la *muiñeira* es arto complicada, más todavía su modalidad arcaica ya que las teorías de recreación de la misma son diversas. Pero en lo que parecen coincidir todas ellas –más allá de que la actitud de sumisión de la mujer frente al hombre en las imágenes de NO-DO parece clara (las mujeres no apartan la

²⁴ Conversación personal (c.p.). Santiago de Compostela 17/10/2010

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

vista del suelo en ningún momento)– es en el hecho de que la mujer tendría que ir dibujando un círculo alrededor del hombre mientras el dibuja el punto en un punto fijo. Las imágenes describen lo siguiente:



Hombres bailando o punto entre ellos en forma de cruz



Filas enfrentadas. Paseo



*Punto masculino en contraste con paseo femenino.
Mujeres con la vista en el suelo*



Volta

• **61º) INFORMACIONES Y REPORTAJES: 1972²⁵**

La noticia tiene lugar dentro de un teatro en la ciudad de Barcelona y la noticia cubre la I Jornada de Folklore Mundial en donde se dan cita diversos grupos de danzas. Los que

²⁵ NOT N 1552 A (1972). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1552/1469796/>
(00:00:18 – 00:02:03)

tienen presencia en las imágenes son un grupo español, un grupo francés y otro yugoslavo. El grupo español que se ve en las imágenes es el grupo de los Coros y Danzas de Ferrol y, según la locución explica, la propuesta que llevaron al escenario es “Espantaire”. Intuimos que quiere decir que se trata de la conocida como “Danza do Espantallo” porque en el medio del escenario hay un bailarín vestido de “espantallo”; espantapájaros.

Esta supuesta danza ya aparece recogida por NO-DO en un material del año 1966 que pertenece a una serie audiovisual titulada “Canciones y Danzas” con 222 materiales que fueron grabados por el organismo NO-DO entre los años 1956 y 1976 que tiene por protagonistas a diversos grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina, en diversos enclaves preparados, obviamente, para la cámara. Ya se explicó en su momento la razón de que este fondo NO-DO, fondo que ha de ser interpretado a parte de los “Noticiarios”, “Documentales” e “Imágenes” ya que se trata, como se ha dicho, de una serie temática específica, no forma parte directa de esta investigación, pero en este caso, conviene hacer mención al mismo ya que de las pocas referencias que existen de la “Danza do Espantallo” una es del grupo de Coros y Danzas de Noia (provincia de A Coruña) del año 1966 y que está colgado, al igual que todo el fondo de “Canciones y Danzas” de NO-DO, en la página web del Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF por lo que se puede consultar ese material on line, de forma totalmente libre y gratuita²⁶.

La danza que se retrata en el noticiario de las jornadas del folclore coincide con la danza recogida por el mismo NO-DO en Noia en el año 1966. En el caso de la segunda, la de Noia, se puede consultar completa *on line*²⁷ y guarda las mismas características que la ejecutada en las jornadas del noticiario por el grupo de Coros y Danzas de Ferrol en el año 1972. En ambos casos, la pieza musical que se interpreta para el baile coincide así que en este caso sí tendría que haber sido recogido el sonido en directo, en ambas grabaciones y, también en ambos casos es ejecutada por cinco parejas mixtas y el *espantallo* en el medio de las mismas. Todo parece indicar que la coreografía es la misma y está ejecutada de la misma manera en ambos documentos. Se trata de una *muiñera nova* instrumental, a tempo

²⁶ <http://musicatradicional.eu/ca/node/22040> [Fecha de consulta: 26/12/2015]

²⁷ <http://musicatradicional.eu/piece/22162> [Fecha de consulta: 26/12/2015]

Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina

bastante vivo, que tiene por curiosidad la presencia del personaje central disfrazado de espantapájaros y que se mantiene estático hasta la mitad del ítem, momento en el que empieza a bailar en el medio de los demás, con los brazos en posición totalmente horizontal y con movimientos vivos y exagerados que conceden al personaje una estética estrambótica que le caracteriza.

La danza en cuestión fue muy popularizada también por el Ballet Rey de Viana, formación sobre la que profundizaremos en uno de los próximos materiales.

No existe mucha documentación ni bibliografía al respecto de esta danza por lo que resulta difícil llegar a descubrir si se trató de una adaptación de una danza recogida en el campo o si se trata de una invención, pero, en todo caso de lo que no cabría duda, es de que tanto los Coros y Danzas como el Ballet Rey de Viana habrían adaptado la danza para ganar espectacularidad a la hora de ejecutarla. Si proviene o no de una danza que pudiera ser bailada en algún momento y en algún lugar concreto podría no ser trascendente, al fin, ya que aunque así fuese, la danza estaría coreografiada con una clara función de escena. Es más, el hecho de que se escogiera esta y no otra, de los dos únicos grupos españoles que participaron ese año en las jornadas, tiene que ver con el hecho de que se dan en ella unos “ingredientes” lo bastante carismáticos para que no haya sido una *muiñeira* más al uso la escogida ya que la simple presencia de un bailarín interpretando a un espantapájaros de manera caricaturesca, le proporciona esa dosis de “curiosidad” que tanto le gustaba a los Coros y Danzas y a NO-DO, al fin.



• **64º) VIGO A TRAVÉS DE NO-DO (1944- 1973): 1973²⁸**

Este es un material recopilatorio sobre la ciudad de Vigo a lo largo de los años en las imágenes de NO-DO. Se trata de un hora y escasos minutos divididos en cinco partes distintas en las que todos los materiales son imágenes de materiales anteriores, tanto de “Noticiarios” como de “Documentales” como de la “Revista Imágenes”. Por lo tanto se trata de una especie de mosaico con una notable cantidad de materiales existentes sobre la ciudad de Vigo.

La ficha que se expone a continuación, consultada y extraída de la base de datos de la biblioteca de Filmoteca Española, deja ver a través de la tabla de contenidos, cuáles son esos recursos y de que otros materiales anteriores fueron extraídos. Lo único que se puede considerar, en algunas partes, original al DOC COL 1940 es la locución pero aún así parte de la misma también se corresponde con la de los materiales anteriores²⁹

²⁸ DOC COL 1940 (1973). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/vigo-traves-nodo-1944-1973/2915637/>

²⁹ “Vigo a través de NODO 1944-1973” (1973) DOC COL 1949. Ficha extraída de la base digital de Filmoteca Española.

Para poder acceder directamente a los cortes audiovisuales que contienen material folclórico específico y saber interpretarlo en relación a otros materiales anteriores, tener en cuenta la siguiente información:

Primera parte: Coros y Danzas de la Sección Femenina en Argentina y Vigo (NOT N 291 B, año 1948) en: 00:07:58 al 00:08:51. Locución específica del DOC COL 1940 (1973).

Segunda parte: Exposición íntegra del “Imágenes” “Campo y ciudad en Galicia” IMAG N 395 (1952) que, a su vez es una reutilización de 10 minutos del material “Galicia y sus gentes” DOC BN 000 (1952).

Cuarta parte: Exposición íntegra del documental “Aires de mi tierra” DOC COL 0009 (1958). Corte específico de material musical en: 00:35:10 al 00:36:56.

Quinta parte: El ministro de Marina Sr. Nieto Antúnez en Vigo (NOT N 1029 C, año 1962) en: 00:46:15 a 00:46:51. Locución específica del DOC COL 1940 (1973) pero copiada íntegramente del material del 1962.

También en la quinta parte el Museo de Quiñones. La referencia que se da en la ficha de este material es el NOT N 1232 B (1966) sin embargo, y a pesar de que este noticiario sí contiene una noticia sobre el Museo de Quiñones, el material usado fue extraído de otro noticiario: NOT N 1285 B (1967). Música y locución específica del DOC COL 1940 (1973) pero copiada íntegramente del material de 1976. Como nota importante hay que tener en cuenta que el ítem musical folclórico que acompaña al baile no es el mismo en un caso que en el otro. Corte específico musical en: 00:53:04 al 00:53:57.

VIGO A TRAVES DE NODO 1944-1973

Identificación

Número PIC CDEPN002604

Año de producción

Año de producción / Date of production 1973

Notas al año de producción / Notes about production 19730000

Títulos

Título principal / Release Title VIGO A TRAVES DE NODO 1944-1973

Título original / Original Title VIGO A TRAVES DE NODO 1944-1973

Título de serie / Title of serie DOCUMENTALES COLOR

Producción

Notas a producción / Notes about Production NODO; 1973

Banda Original

Notas a la versión / Notes about version DOC COL 1940

Duración original / Running time 01:10:10

Fotografía

Notas a fotografía / Notes about Photography 35MM, POS, COL, BN, SEPMAG, 2000M, 70MIN 10SEG TV, 7R, LAB PROC • RIERA

Sonido

Sonido / Sound Designer YANES GUERRERO, JUAN ANTONIO

Varios

Varios / Other crew 19870917 • MEDINA SEGUI, MARIO (MUSICA)

Intérpretes

Locución / Spoken by VAZQUEZ, JOSE

Postproducción. Montaje

Montaje (técnico) / Film Editing by GARCIA, MANUEL

Género

Género / Genre FRANCO BAHAMONDE FRANCISCO • DOCUMENTAL

Tema

Tema / Subject INAUGURACIONES • HISTORIA CONTEMPORANEA

Rodaje

Lugares de rodaje / Locations VIGO

Notas a rodaje / Notes about Locations VIGO

Siopsis

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

| | |
|-------------------------------------|--|
| Contenido / Contents | <p>SINTESIS DE LA HISTORIA DE VIGO (PONTEVEDRA PROV), SEGUIDA EN ORDEN CRONOLOGICO A TRAVES DE LAS NOTICIAS Y ALGUNOS DOCUMENTALES DE NODO DESDE EL AÑO 1944 HASTA 1973.</p> <p>* PRIMERA PARTE. BN. 1944- FRANCO EN GALICIA: EXPOSICION DE INDUSTRIA Y CAMPEONATO DE ATLETISMO DEL FRENTE DE JUVENTUDES (89-B). 1945- BOTADURA DEL BACALADERO 'HEREDIA' (127-A), INAUGURACION DEL CLUB NAUTICO (138-A), LA FERIA DEL MAR (141-B). 1948- SEMANA SANTA EN VIGO (274-B), COROS Y DANZAS DE LA SECCION FEMENINA EN ARGENTINA Y VIGO (291-B). 1950- OLIVEIRA SALAZAR Y FRANCO EN VIGO (405-A). 1952- FRANCO INAUGURA EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES PESQUERAS (509-B), MARISCADORES EN LAS PLAYAS (512-A). FIN PRIMERA PARTE.</p> <p>* SEGUNDA PARTE. BN. 1952- CAMPO Y CIUDAD EN GALICIA (IMAGENES 395). FIN SEGUNDA PARTE.</p> <p>* TERCERA PARTE. BN. 1953- OBRAS DEL AEROPUERTO DEL PEINADOR (528-B), BOTADURA DEL BUQUE 'HUESCA' (545-B). 1954- VIGO Y LA PESCA (589-A), LLEGADA DEL PRESIDENTE TRUJILLO A VIGO (597-A). 1955- FRANCO VISITA VIGO (664-A). 1956- HOMENAJE A LAS TRES MARINAS (708-A). 1958- HOMENAJE A LOS MARINEROS QUE MURIERON EN UN NAUFRAGIO (814-A). FIN TERCERA PARTE.</p> <p>* CUARTA PARTE. COLOR. 1958- AIRES DE MI TIERRA (DOCUMENTALES COLOR 0009. VER CDEPN002054). FIN CUARTA PARTE.</p> <p>* QUINTA PARTE. BN. 1959- CONGRESO INTERNACIONAL DEL APOSTOLADO DEL MAR (528-B). 1961- LLEGADA DEL TRASATLANTICO PORTUGUES 'VERACRUZ' CON REHENES LIBERADOS DEL 'SANTA MARIA' (946-C), VISITA A LA FACTORIA DE COCHES CITROEN (961-B), VUELTA AEREA A ESPAÑA (963-B), FRANCO INAUGURA ESTACIONES MARITIMAS Y VISITA CITROEN (977-B). 1962- BATALLA DE FLORES EN VIGO (1023-A), FIESTAS PATRONALES DE VIGO (1024-B), EL MINISTRO DE MARINA SR. NIETO ANTUNEZ EN VIGO (1029-C). 1963- BENDICION DEL BARCO CONGELADOR 'CASTILLO DE VILLALBA' (1065-B). 1965- BODAS DE PLATA DE LA PRODUCTORA CINEMATOGRAFICA SUEVIA FILMS, CESAREO GONZALEZ (1165-A). 1966- INAUGURACION DE LA ESCUELA DE FORMACION NAUTICO-PESQUERA (1205-A), EL PAZO-MUSEO 'QUIÑONES DE LEON' (1232-B). FIN QUINTA PARTE.</p> <p>* SEXTA PARTE. BN. 1966- LA TURISTA 14 MILLONES LLEGA A VIGO (1238-B). 1967- LOS PRINCIPES DE ESPAÑA EN VIGO, BOTADURA DEL BUQUE CONGELADOR 'ARCOS' (1318-B). 1970- PARTIDO DE FUTBOL CELTA DE VIGO - CORUÑA (1423-A), FRANCO INAUGURA LA CASA DEL MAR (1443-B). 1971- ELECCION DE LA MAJA DE ESPAÑA (1480-A), NUEVO PARQUE ZOOLOGICO EN VIGO (1492-A). 1973- FERIA MUNDIAL DE LA PESCA (1603-A). FIN SEXTA PARTE.</p> <p>* SEPTIMA PARTE. COLOR. 1971- CONJUNTO MUSICAL 'LA OCA' EN EL FESTIVAL BAHIA DE VIGO (1493-A), JOAN BAUTISTA HUMET CANTA 'KRISTINA' (1495-B). FIN SEPTIMA PARTE. FIN</p> |
| Personalidades / Celebrities | FRANCO BAHAMONDE, FRANCISCO |

- **68º) VIGO Y LA CAMELIA: 1975³⁰**

Este es un material excepcional. En primer lugar porque es tardío pero sobre todo porque en él se da la participación, según la locución de tres agrupaciones distintas de las cuales una de ellas, el Ballet Rey Gallego Rey de Viana aun hasta hace pocos años generaba controversia en relación a su filosofía estética. Trataremos esta cuestión en un momento.

Esta muestra de folclore se desarrolló en la ciudad de Vigo con motivo del XII Concurso-Exposición Internacional de la Camelia. Se trata de un concurso que se continúa celebrando en la actualidad cuyo primer certamen fue en Pontevedra en el año 1965 y que tiene por centro temático la citada flor. El galardón más importante del certamen es la llamada “Camelia de Oro” que premia al conjunto mejor valorado de estas flores, en cualquiera de sus variedades.

La participación de los tres grupos folclóricos que cita la locución –Ballet Gallego de La Coruña, Coral Casablanca y Conjunto de Danzas de la Sección Femenina de Vigo– tenía que ver con el objetivo de amenizar la entrega de los premios del certamen.

No podemos saber exactamente cuáles son cada una de las agrupaciones cuando aparecen bailando porque no se dice, pero después del análisis parece estar más o menos claro ya que no hay imágenes de la Coral Casablanca cantando y de las dos agrupaciones que bailaron aquel día los Coros y Danzas de la Sección Femenina fue una y el Ballet Gallego fue otra y ambos son claramente reconocibles y merecen análisis exhaustivos por separado, especialmente el caso de la participación del Ballet Gallego de la Coruña, más conocido como Ballet Gallego Rey de Viana fundado y dirigido por el bailarín y coreógrafo José Manuel Rey de Viana y su esposa, la también bailarina, Victoria Canedo, allá por el año 1949.

³⁰ DOC COL 1684 (1975). Dir. Miguel Melcón Hernández.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/vigo-camelia/3282895/> (00:00:34 - 00:01:08) y (00:09:29 – 00:11:50)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Este ballet disfrutó de un notable éxito, incluso internacional, y consideración muy positiva durante décadas pero también fue fuertemente criticado en los últimos años por su “tendencia excesiva al ballet clásico” en detrimento de las formulas llamadas “tradicionales” (que afectaban tanto a la danza en sí pero también a las orquestaciones del repertorio y a los trajes) lo cual se acogía con escepticismo y desconfianza por ciertos sectores culturales que acusaban a dicho ballet de recurrir a fórmulas académicas de danza pretendiendo “dignificar” un baile popular que era digno de por sí y en sí mismo, sin necesidad de revestirse de lo académico, mostrándolo al mundo como “gallego” o bandera identitaria de la música folclórica de Galicia, cuando no lo era, si no una recreación clásica con base popular. Y el debate se convirtió en polémica, y la polémica concluyó con la desaparición del Ballet Rey de Viana en el año 2005 cuando por discordancias con la política cultural de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia –en aquel momento bajo la gestión del partido galeguista Bloque Nacionalista Galega (BNG)– Victoria Canedo decidió cesar la actividad del ballet.

La participación en este Documental del Ballet Gallego [Rey de Viana] está bastante diferenciada de la Coros y Danzas por lo que a pesar de que la locución no informa de dónde se produce el cambio de dichas agrupaciones, consideramos que está más o menos claro, precisamente por la estética de la danza y de los vestuarios.



Anexos I. Catálogo comentado de materiales sobre los Coros y Danzas de la Sección
Femenina

ANEXO II.

CATÁLOGO COMENTADO DE MATERIALES SOBRE EDUCACIÓN Y DESCANSO Y LAS DEMOSTRACIONES SINDICALES

A continuación exponemos los 11 materiales NO-DO localizados en los que existió participación folclórica gallega por parte de los grupos asociados a la Obra de Educación y Descanso.

- **30º)³¹ y 31º)³² DANZA Y CANCIÓN. I DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1959.**

Ambos materiales refieren al mismo acto. El primero de ellos un “Noticiario” y el segundo de ellos, un “Imágenes”. Tal y como el título indica, se trata de la Demostración Sindical del año 1959. En el “Imágenes” consta en signatura y título como la I Demostración Sindical, sin embargo se trataría de la segunda. La primera de ellas fue bautizada como “Olimpiada Laboral” en el año 1958 y aparece retratada en el NOT N 801 A³³ de ese mismo año. Teniendo en cuenta, además, que en el año 1960 se editaría el IMAG N 800 con título “III Demostración Sindical” habrá que considerar que la presente, del año 1959 y llamada de “Danza y Canción” habría de ser la segunda, sin lugar a dudas. El hecho de que figure como I Demostración Sindical en los propios títulos de NO-DO y en las fichas de Filmoteca Española y de RTVE tendría que ver, más que como un error de numeración, con el hecho de que quizás la llamada “Olimpiada Laboral” del año 1958 no tuvo reconocimiento de Demostración Sindical en aquel año. Sin embargo, a pesar de que el lector y la lectora han de tener en cuenta el título y la signatura original del material para

³¹ NOT N 853 A (1959). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-853/1485769/> (00:07:59 – 00:09:52)

³² IMAG N 748 (1959). Consultar en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/danza-cancion-demostracion-sindical/2878894/> (00:03:44 – 00:10:22)

³³ NOT N 801 A (1958). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-801/1486327/> (00:08:01 – 00:10:00)

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

su posible localización, nosotros hemos considerado que el material del año 1958 responde con exactitud al formato de las Demostraciones Sindicales que a partir de ese año se irán desarrollando, aunque figure bajo el título de “Olimpiada Laboral” y no como “Demostración Sindical”.



Consideramos pues, en conclusión que, efectivamente, la del año 1958 habría sido la primera de una larga lista de Demostraciones Sindicales que verían su última edición –al menos en ese formato– en el año 1975, último año de vida del dictador y que este “Danza y Canción. I Demostración Sindical” del año 1959, habría de ser la Segunda Demostración Sindical.

Fue llamada “Danza y Canción” y fue encargada al grupo de Música y Danza de Educación y Descanso. El día de la celebración, en este caso, al igual que en el de todas las Demostraciones Sindicales, fue el 1 de mayo de 1959, día de San José Artesano.

El “Imágenes” no empieza en el estadio. Se nos van a ir mostrando una amplia diversidad de representaciones danzadas en diferentes “*rincones típicos*” de la ciudad. Así tendremos imágenes de los diferentes grupos visitando el Parque del Retiro, en la Plaza Mayor (representación de Córdoba), Palacio de Oriente (Navarra), el barrio de las Cavas (Aragón), todo ello en la ciudad de Madrid.

Una vez dentro del estadio, se ven dieciocho escenarios diferentes que se distribuidos por el terreno de juego para servir de plataforma a cada uno de los grupos convocados para actuar. Fueron más de dieciocho los grupos que actuaron esa tarde y, teniendo en cuenta que un gran número de los grupos bailaban de forma simultánea, cada uno en su escenario, y a pesar de que los operadores y montadores de NO-DO se esforzaron en mostrárselo a los españoles que aquel día no estaban allí, lo que sin duda ocurría en el estadio era un caos de melodías, instrumentos, bailes, trajes y pueblos que, bailando al lado de otros con sus propios elementos, parecen más una “jaula de grillos” que una representación con un mínimo de claridad. Este caos sonoro puede apreciarse a través de las imágenes que de NO-DO nos llegaron sobre aquel día.



No puede creerse que en una situación como esta, lo que importe sea la música, el arte o la estética. Ni siquiera el duro esfuerzo de ensayos que seguro implicó para todos y todas aquellas participantes al montar un espectáculo. Es imposible que allí se apreciaran bailes en condiciones, ni su música, ni sus trajes ni nada. Cualquier persona que tenga un mínimo de experiencia musical práctica sabe que un campo de fútbol es el lugar menos adecuado para desarrollar una actividad musical; por acústica, dimensiones, falta de calidez, lejanía. No se puede apreciar prácticamente nada desde una grada de un campo de fútbol aunque un grupo esté bailando solo y en el medio, pero dieciocho a la vez, simultáneos. Efectivamente el objetivo era otro, y poco o nada tenía que ver con la música ni con el folclore, ni siquiera con la música orquestal. Lo que tenía que poner de manifiesto la Demostración era adhesión absoluta al régimen, por las miles de personas asistentes en el campo, visto diez días después por todos y todas las españolas que iban al cine sobre el 11 o 12 de mayo. No se sostiene el argumento, en un espectáculo así, de que lo que importaba era la aportación musical folclórica de los músicos y agrupaciones que allí se daban cita.

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

La representación folclórica gallega se muestra, en primer lugar, en el desfile de acceso de todos los grupos, un sistema muy similar al de las contemporáneas Olimpiadas. Vamos a ver a un numeroso grupo de hombres y mujeres, vestidos con el traje regional que, mientras suena una *muiñeira*, tocada por una gaita, tambor y bombo, acompañan con música y palmas a un niño y una niña de unos ocho años que van haciendo *puntos* enfrentados a medida que avanza la comparsa. Es decir, que tienen que bailar *muiñeira* sin impedir que avance el desfile y por ello bailan moviendo su propia posición, mientras la locución reza: “*La gracia infantil pone su mejor y más tierna nota en el baile*”.

La segunda de las ocasiones, en la que vamos a ver a Galicia bailando y tocando, ya va a ser sobre uno de los escenarios: un numeroso grupo de hombres y mujeres que, acompañando al estandarte no están en la tarima sino abajo, siete músicos (varones) tocando para los que bailan, dos mujeres que en principio están paradas, ya que no se puede apreciar bien por la calidad de la imagen, y cinco parejas mixtas de baile. Al son de una *muiñeira*, diferente de la anterior pero interpretada por la misma agrupación, cinco hombres bailan enfrente de cinco mujeres. Como se puede apreciar, empieza a ser mucho más habitual que, no solo sean mixtos los grupos de danza, sino que además se mantengan, en la coreografía, las divisiones sexuales.



Y por último, comentar lo que va a ser una constante absoluta en el cierre de las Demostración Sindicales. Tal y como narra la locución en ese momento, treinta coros (incluidos los grupos folclóricos) y quince bandas de música interpretando juntos el “Hallelujah” del *Messías* de Georg Friedrich Händel con una enorme cruz latina luminiscente encima de todos ellos y ellas. Será el último plano; la cruz iluminada mientras

los cientos de voces de tantos lugares distintos de España se unen en una sola voz para cantar el icónico –y católico– “Hallelujah” con un *ritardando* que apelaba más a la emoción, que al empaste musical.

- **37º) EN EL ESTADIO BARCELONÉS. III DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1960³⁴**

Análisis desarrollado en el capítulo 9

- **39º) HOMENAJE A LOPE DE VEGA. V DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1962³⁵**

Año 1962, primero de mayo en el estadio Santiago Bernabéu. Lo primero, la llegada de Franco y su esposa a la tribuna de honor. Lo siguiente, un pregonero solo en el medio del campo vestido “re-creando” la vestimenta masculina del siglo XVI español diciendo: “*¡Escuchad todos! Va a comenzar la V Demostración Sindical, dedicada este año a teatro, música y danza*”. E inmediatamente después se empieza el desfile de los grupos folclóricos, bajando una gran rampa de acceso al campo del estadio, bailando al son de la música folclórica que va acompañando a cada grupo. A pesar de que en esta ocasión el espacio del campo está dispuesto de forma libre, sin escenarios individuales, se repite lo mismo que ocurría en las demostraciones anteriores, muchas música y muchos grupos; todo a la vez en el mismo espacio, acompañados por la siguiente locución:

“[...] En la celebración de la fiesta de San José Artesano, todos los trabajadores de España, rinden homenaje al fénix de los ingenios, representados por 3.000 productores, de todas las provincias, que van desfilando ante 130.000 espectadores, al son de sus propias músicas regionales y sus bailes típicos. El césped del estadio deportivo se ha convertido en un teatro de excepcionales dimensiones físicas para rendir pleitesía al más fecundo de

³⁴ IMAG N 800 (1960). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/estadio-barcelones-iii-demostracion-sindical/2868615/> (00:00:00 – 00:09:53)

³⁵ IMAG N 904 (1962). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/homenaje-lope-vega-5-demostracion-sindical/2860398/> (00:00:00 – 00:09:45)

Demostraciones Sindicales

nuestro autores, el poeta nacional de España, y a la vez, demostrar al mundo que el trabajo y el arte pueden y deben complementarse para mantener los perfiles de espiritualidad que impregnó siempre todo lo español. [...]"

E inmediatamente después de esa pausa de locución, bajando por la rampa, aparece un grupo folclórico asturiano bailando *puntos de jota* mientras suena la *Muiñeira de Lugo*³⁶. El grupo gallego va detrás del asturiano, pero claro, con una *muiñeira* de fondo y unos trajes que se dan a confusión por lo homogéneos que son entre ellos, parece que sean gallegos los que entran en el plano, cuando no lo son. Y si no gallegos, ni asturianos, al menos del norte. Con unos trajes cada más homogéneos, más sencillos, y en el caso de las mujeres, con la falda cada vez más corta, se va haciendo más difícil diferenciarlos entre sí. Tanto los hombres como las mujeres, de uno y otro grupo, van vestidos de forma muy similar, con las partes del traje simplificadas, casi esquematizadas, reducidas al mundo del norte, en contraposición al del sur. Desconocemos si este proceso de progresiva similitud entre el traje gallego y el asturiano ocurrió en el caso de otros pueblos, pero el hecho, es que refuerza la tesis de la reducción cultural en favor del uso de una categoría rápida. No se trataba de conocer a ninguno de los pueblos en concreto, sino que al primer golpe de vista se pudieran localiza y categorizar, si no en Galicia/Asturias, pues entonces suficiente sería con diferenciarlos según los cuatro puntos cardinales.

El proceso de folclorización estaba cada vez más claro: la complejidad de las coreografías en función del enriquecimiento al espectáculo, un ítem reconocible como la *Muiñeira de Lugo* (a pesar de que no podían estar balando *muiñeira* como hemos dicho ya que se muestran bailando *jota*), trajes homogéneos y cada vez más pastoriles que resuman de manera efectiva la “galleguidad” de los ejecutantes, la agrupación musical siempre la misma (gaita, bombo, tambor y pandereta); y cada “baile regional” reducido de la misma

³⁶ El y la lectora podrán imaginarse como la *Muiñeira de Lugo* se convirtió en el ítem más rechazado de todo el repertorio popular gallego. Odiada por muchos, estereotipada también y conocida por todos y todas dentro y fuera de Galicia, se trata de una pieza hasta tal punto vinculada a los procesos de folclorización que ya no se toca hoy en día. Es una pieza erradicada del repertorio por tener asociados cantidad de significados simbólicos que tiene que ver con la imagen más rancia de la folclorización. Es un ejemplo idóneo de como una simple *muiñeira* más del repertorio popular se puede purgar de la cotidianidad por llevar con ella la sombra de la “gallegada”, imagen cultural que se rechaza de forma radical hoy en día en Galicia.

manera a los mismos esquemas ya fueran los mismos asociados a “lo gallego” o fueran otros distintos que se asociaran a “lo vasco”, “lo andaluz” o “lo aragonés”, y así cada una de las culturas musicales del territorio español, reducidas y tipificadas, extraídas de sus situaciones culturales reales –que ya no lo eran tanto en realidad– y llevadas al campo de un estadio de fútbol en Madrid, mientras todos bailan a la vez lo propio, o lo de unos en particular. Todo ello aderezado por la dignificación del trabajo y acompañado por la figura de San José Artesano y así *“demostrar al mundo que el trabajo y el arte pueden y deben complementarse para mantener los perfiles de espiritualidad que impregnó siempre todo lo español”*³⁷



Y el espectáculo concluye siguiendo la línea argumental de la unificación de España a partir de “sus bailes y cantos” que se había desarrollado en la III Demostración Sindical. En este año 1962 ya no con una sardana, sino con una Seguidilla que bailan todos y todas las ejecutantes mientras la locución explica, mientras suena música de banda de carácter “español”³⁸:

“La V Demostración Sindical de teatro, música y danza termina con una gran apoteosis en la que actúan todos los grupos a la vez, interpretando airoas seguirillas. [...]”

³⁷ Locución citada anteriormente.

³⁸ Entiendan las lectoras y lectores la intención del estereotipo en la palabra “español”, de la misma forma que en las imágenes.

Y finalmente, cierra la demostración sindical, el “Himno Sindical” –ya no el Hallelujah–, eso sí, cantada por todos los participantes, que se despiden, calurosamente del público, de los ministros, y de Franco y Carmen Polo.

- **40º) VI DEMOSTRACIÓN SINDICAL AL AIRE LIBRE: 1963**³⁹

La estructura de las demostraciones cumplen siempre los mismos patrones: la llegada de Franco y Carmen Polo al estadio rodeados del “rendido aplauso” de los allí asistentes, la puesta en escena de los espectáculos deportivos, gimnásticos o folclóricos que se hayan previsto para la convocatoria, reunión final de todos y todas las trabajadoras para rendirle homenaje a Franco cantando todos juntos el Himno Sindical, aplauso de despedida y final. Si la VI Demostración Sindical es interesante, lo es por el espectáculo que desarrollaron varios grupos de danzas juntos, entre ellos grupos gallegos. La locución informa:

“Primera etapa de danzas: 80 trabajadores de La Coruña, Vigo, Lugo, Orense y Gijón que interpretan “Fantasía Galaica” de Ernesto Halfter”

Así pues, cuatro grupos gallegos y uno asturiano –“los del norte”– recrean el Ballet *Fantasía Galaica* del compositor madrileño, Ernesto Halfter. Se trata este de un ballet para coro, soprano y orquesta sinfónica por lo que es una obra que se debe catalogar en el género de la música vocal escénica, obra que continúa el estilo compositivo del nacionalismo musical español, repertorio académico occidental, también llamada “música culta”. Se trata de una obra que fue compuesta en el año 1956 y con lenguaje musical académico orquestal, propone una “fantasía” basada en algunos de los ítems del repertorio musical gallego más conocido por ejemplo la *Alborada Galega* de Pascual Veiga. Recomendamos su audición detallada en la red porque sería muy interesante que el lector y lectora comprendiera a través de la audición activa, cómo se construyó la obra⁴⁰. Antes de nada hay que decir que

³⁹ IMAG N 957 (1963). Consultar en : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/aire-libre-6-demostracion-sindical/2853966/> (00:03:39 – 00:09:37)

⁴⁰ “Introducción”, “Canción de los arrieros” y “Danza”. *Fantasía Galaica*. En: https://www.youtube.com/watch?v=FoxZzu_Qr4M [Fecha de consulta 14/08/2015]

“Muiñeira (Baile de los zuecos)”. *Fantasía galaica*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=aTmdDmw39Yc&list=PLUSRfoOcUe4YM5ooZ7-ES9fwAT7rf7Ssf&index=6> [Fecha de consulta 14/08/2015]

Ernesto Halfter está considerado como el único discípulo del compositor Manuel de Falla, representante principal del nacionalismo musical español orquestal. Ambos compositores basaban su teoría compositiva en las reflexiones que había desarrollado, al respecto de la música popular en España el también compositor, musicólogo y folclorista catalán Felipe Pedrell. Pedrell basaba su teoría musical en el interés artístico primigenio que residía en la música popular de los diferentes lugares de España y por lo tanto animaba a los compositores de su tiempo a comprender las posibilidades compositivas que residían en ella. Creía pues, que a través de la “música popular española” (concepto problemático como hemos visto) podía surgir una inspiración compositiva para elaborar obras académicas, mas elaboradas y contemporáneas, creando una escuela propia: el Nacionalismo musical Español Por otra parte, fue uno de los primeros en sentir la necesidad de registrar los ítems de las músicas populares de la península ibérica y entre los años 1919 y 1922 compila su *Cancionero popular español* (Pedrell, 1958) el cual ejerció una enorme influencia sobre el estudio del folclore.

La cuestión se vuelve más compleja al saber que los compositores que, como Falla o Halfer, recibieron su influencia, se aproximaban a ese patrimonio cultural musical de una forma precisa que es adecuado aclarar. Por un lado, música que era de tradición oral pasó a ser escrita a través no solo del lenguaje del solfeo sino incluso se “corrigieron” particularidades literarias de los cantos que se recogían. Por otra parte, los ítems eran observados de una forma esencialista. En la mirada de los compositores y folcloristas solía considerarse que a través de la música de pueblos tradicionales se podría descubrir la esencia y la pureza de los pueblos lo cual significaba mantener una mirada evolucionista de la música y la cultura considerando al pueblo como depositario de ese saber tradicional musical pero si capacidad de elevarlo a la categoría de arte. Y por último, cuestión que se

“Maruxiña, o teu refaixo”. *Fantasia Galaica*. En: https://www.youtube.com/watch?v=W_pY7s-iVdU [Fecha de consulta 14/08/2015]

“Paso a dos” (Danzas de las Conchas). *Fantasia Galaica*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=HMF0hvKnLEs&list=PLUSRfoOcUe4YM5ooZ7-ES9fwAT7rf7Ssf&index=8> [Fecha de consulta 14/08/2015]

“Alborada”. *Fantasia Galaica*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=oXnRIr4FIiI> [Fecha de consulta 14/08/2015]

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

desprende de la anterior, fue una práctica habitual entre los recolectores de la época, transcribir a escritura musical las piezas (aunque la mayoría de las veces por ejemplo no le daban importancia al hecho musical de que esa misma pieza se interpretase de formas diversas dependiendo de quien la cantara o tocara) pero también armonizar las melodías de cantos que formaban parte de una tradición musical absolutamente monódica. En tal práctica reside el pensamiento de Felipe Pedrell que exponemos a continuación:

[...] Desde los orígenes de la música moderna todas las melodías, populares o no populares, fueron pensadas armónicamente: una simple melodía popular es virtualmente armónica; [...] puede afirmarse, que toda melodía popular contiene el germen armónico latente que engendró, y que para traducir su significado en el todo artístico que le es propio, basta sentirla por dentro y el milagro de compenetración queda realizado. (Pedrell, 1958:33)

La obra de los compositores españoles a partir de los años veinte estuvo notablemente influida por las reflexiones de Felipe Pedrell al respecto de las músicas populares por lo que entre las obras de los compositores del nacionalismo español proliferan obras con títulos que versan sobre la idea que ellos tenían de la “música popular” y de “lo español” que cae en recreaciones mitificadas, tanto de lo cultural como de lo musical propiamente dicho, pero que sirven de inspiración compositiva a toda una generación de compositores. En el caso de Isaac Albéniz con sus *Suite Española* (1887) y la *Suite Iberia* (1905-1909); de Enrique Granados obras como *En la aldea* (1888), *Capricho Español* (1890c.a.) o *Danzas Españolas* (1890c.a.), *Piezas sobre cantos populares españoles* (1895), *Suite sobre cantos gallegos* (1899); de Francisco Tárrega, *La Alborada* (1889) o *Gran Jota* (1872); de Manuel de Falla, *Noches en los Jardines de España* (1909-1916), *Siete Canciones Populares Españolas* (1914). La obra de Ernesto Halfter, aunque posterior, debe comprenderse en este contexto artístico. El que escogiera la palabra “Fantasía” en el título tiene que ver también con el tipo de composición ya que “fantasía” fue el nombre que se le dio en el barroco musical a una pieza instrumental de forma libre que permitía al ejecutante improvisar sin ceñirse a una estructura formal tan rígida. Ya en el siglo XX muchos compositores utilizaron el término a piezas instrumentales. Los compositores contemporáneos del siglo XX utilizaron el término fantasía para designar piezas instrumentales ampliadas y de variaciones libres.

Resumiendo, el título de “Fantasía Galaica” no deja de ser evocador. Se trata de una composición vocal que, como hemos dicho está escrita para orquesta, coro y soprano y curiosamente la técnica vocal lírica de la soprano contrasta con una estética más popular del coro, estética por otra parte pretendida, y con una orquestación, timbres, colores y desarrollos armónicos que nada tenían que ver con lo popular, con lo galaico, con lo gallego, al fin. En todo caso no podemos acusar a Halfter de no ser fiel al repertorio popular ya que ese no era el objetivo de su música. El objetivo de un compositor de tradición académica-occidental es hacer una “obra” que pueda trascender artísticamente y el hecho de que se inspirara en repertorio tradicional era parte del estilo compositivo que le tocó vivir. Si bien sabemos que la estética de la misma, así como su técnica, no es popular en absoluto, sino académica, pretendiendo, eso sí, recrear a través de la música una “fantasía galaica”, un paisaje sonoro. Las partes musicales de la obra son.

Fantasía Galaica. (1958) Ernesto Halfter

Introducción, Canción de los Arrieros y Danza
Muiñeira (Baile de los zuecos)
Maruxiña, o teu refaixo
Paso a dos (Danza de las conchas)
Alborada

La parte que se oye en el NO-DO mientras bailan los grupos “galaicos” es, como no podía ser de otro modo, “*Muiñeira*” (Baile de los zuecos). Se le llama Baile de los zuecos porque acompañando a la orquesta, como siempre que se trata de un ballet, ejecutan la danza los bailarines, con zuecos que van marcando en los pies corcheas en 6/8. Es decir, alternando los pies, taconeando, se marcan 6 corcheas de cada compás, lo que produce el característico manejo de percusión de la *muiñeira nova*. Nada que ver, con el baile de *muiñeira* claro. En primer lugar en el baile gallego o en el andaluz, no se taconeá. Se bailan puntos que nunca marcan la figuración de 6 corcheas por compás, sería impensable para cualquier bailador o bailadora llevar el manejo de percusión en los pies, para empezar porque la velocidad lo impide. Siendo así, la única forma de hacerlo posible sería, tal y como ocurre en el ballet, a través del taconeó.

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

Esta es la estética orquestal que forma parte de muchas de las bandas sonoras utilizadas por NO-DO a la hora de poner música a materiales de temática gallega. Cuando en los materiales cinematográficos relacionados con Galicia se utilizan composiciones descriptivas, paisajes sonoros que evocan lo gallego, este es el lenguaje musical utilizado por excelencia.

Lo que los grupos gallegos y el asturiano bailan –participación conjunta muy significativa de la consideración que se tenía de los pueblos del noroeste del estado español– es una coreografía de *muiñeira tipo*. El ejercicio folclórico tiene que ver con los mismos elementos recurrentes en el uso del folclore: la tipificación y homogeneización de los trajes, la elaborada y compleja coreografía, el número excesivo de los y las ejecutantes (ochenta personas) y, en este caso también, la obra que pone música al espectáculo. La tipificación de lo “galaico-astur”.

El final de la demostración es la habitual. Todos y todas las participantes juntándose en el centro del estadio para cantar conjuntamente el Himno Sindical.



• **49º) HOMENAJE A ENRIQUE GRANADOS. IX DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1966⁴¹**

Lo único distinto a la estructura habitual es que el “Imágenes” no empieza directamente en el campo del Bernabéu sino que abre con un macro ensayo de los y las trabajadoras, en el mismo campo de fútbol, para el día de la puesta en escena. El locutor mientras tanto nos va explicando que la persona responsable de los ensayos de los trabajadores y trabajadoras depende de la bailarina y coreógrafa española Pilar López mientras aparece ella en plano, con un micrófono delante, dando indicaciones de baile a los cientos de bailarines que están el campo. Lo explica con una retórica un tanto especial, de la siguiente manera:



“En el estadio Santiago Bernabéu se hacen los preparativos para algo que no es precisamente un partido de fútbol. Pilar López se ha encargado de aleccionar a los obreros que, procedentes de todas las regiones españolas, van a intervenir como bailarines en la IX Demostración Sindical, dedicada al compositor Enrique Granados en el cincuenta aniversario de su muerte. El ensayo de conjunto para montar el ballet ha sido precedido por una gira en toda España para seleccionar los artistas no profesionales y enseñarles su cometido.[...]”

Efectivamente, las imágenes que acompañan a esta locución son las que muestran el esfuerzo humano faraónico y de organización que había que poner en marcha para poder llevar adelante una propuesta de tales dimensiones.

⁴¹ IMAG N 1113 (1966). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/homenaje-granados-9-demostracion-sindical/2851908/> (00:00:00 – 00:10:45)

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

La información que el espectador recibe no es mucha, pero suficiente como para llegar a comprender la maquinaria que se tenía que poner en marcha para el desarrollo de un espectáculo de un par de horas. Gracias a este “Imágenes” podemos saber dos cosas interesantes. En primer lugar que, para espectáculos de este tipo se hacía una selección de los participantes, hecho que confirmará la conversación que compartí con Santiago Souto, cantante de un coro folclórico gallego que participó de la II Demostración Sindical en el año 1959 con 17 años de edad. En segundo lugar, también muestra que los participantes en tales actos tenían que desplazarse a Madrid desde diversos puntos del país, varios días para poder ensayar de manera conjunta la coreografía y la puesta en escena. También Santiago nos dio información al respecto de esta cuestión, y que trataremos al profundizar en el análisis profundo del caso de la Demostración Sindical, pero podemos confirmar, según su testimonio que, efectivamente tuvieron que desplazarse a Madrid unos 8 o 10 días antes para poder ensayar, tanto en el Parque Sindical como en el campo de fútbol y además, que durante los días que estuvieron allí tuvieron agendas de actuaciones por diferentes puntos de la ciudad a lo largo de los días. Pero los trabajadores y trabajadoras entonces tenían que faltar varios días a su puesto de trabajo habitual, en el caso de que tuvieran responsabilidades laborales, y, por lo tanto, habría que gestionar este problema. Ya veremos cómo se resolvía este inconveniente porque reunidos todos, eran muchos y muchas los que tenían que faltar a su puesto de trabajo.



Por otra parte, el material coreográfico que se puede apreciar en las imágenes relativas al ensayo es escaso pero ya da buena cuenta de lo que va a versar la Demostración Sindical. Vemos a hombres bailando en posición erguida, masculina, con una posición corporal atravesada de significados , a medio camino en el estilo clásico y el popular andaluz

(taconeo brusco en el suelo mientras se incorpora el cuerpo, se saca pecho, etc.) Para que el y la lectora entiendan la imagen, sería un lenguaje corporal muy similar al del torero al torear, convertido en baile. Y justo después, en la imagen que aquí exponemos, se ve a los hombres, acompañado cada uno por su bailarina que, bailando, está asumiendo el papel del toro toreado por el torero (el bailarín masculino) mientras ella, agachada con los dedos en la frente preparada para cornear, pasa a su lado mientras el “levanta el capote”. La lectura simbólica de género no tiene precio y solo es una. La mujer, “el toro”: lo salvaje, lo vinculado con la naturaleza, la fuerza desatada sin control, lo que agrede, lo que hay que dominar. El hombre, “el torero” : el que domina, el que debe controlar esa fuerza desatada y hacerla suya, el control, la calma, el garbo, el arrojo, el valor, el civilizado, el que a través de su mano y su capote controla y domina al animal. Es el resumen más explícito en imágenes de las consideraciones de género que el férreo sistema patriarcal y de dominación de la sociedad franquista (por supuesto no solo gestionada por el poder gubernamental sino asumido a través de relaciones de micro poder) sugería para las relaciones heteronormativas entre hombre y mujer. Como detalle final, solo nos queda añadir que, la que enseña al “toro” a ser más “toro” es otra mujer. También simbólico de las relaciones de dominación de género entre las propias mujeres.



A partir de estas imágenes, desaparece el ensayo y cambia el contexto del Santiago Bernabéu. A partir de aquí se empieza a repetir la estructura de las Demostraciones Sindicales: llegada de Franco y Carmen Polo entre el aplauso de la entregada multitud, secuencias del espectáculo y final con todos y todas las trabajadoras cantando juntas el Himno Sindical.

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

En relación a la temática argumental que se desarrolló en el espectáculo ideado para la IX Demostración Sindical, podemos ver que guarda mucha relación con la VI Demostración Sindical anterior en la que se recreaba una *Fantasía Galaica* con música de un compositor académico como Ernesto Halfter. En este caso la recreación va a versar sobre la obra del también compositor nacionalista español, Enrique Granados. A diferencia de Halfter, compositor posterior (1905-1989), Enrique Granados (1867-1916), es uno de los padres de la escuela nacionalista en España y, por lo tanto, susceptible de uso recreacionista de lo “español” por parte del franquismo y sus espectáculos folclorizados. El ejercicio musical que se muestra en este documental es de enorme interés ya que de la misma manera que en la *Fantasía Galaica* se recreaba o inventaba un producto cultural, aquí ocurre a través de la obra musical de Granados. La música que va a acompañar al espectáculo es, por supuesto, la obra original de Granados, bailada por las y los trabajadores como si se tratase de folclore real. El repertorio está recreado, ya que se trata de una composición académica, extraída de su contexto, y convertida paradójicamente en folclore; interesante ejercicio de “ida y vuelta” si tenemos en cuenta que la fuente de inspiración de los compositores de la escuela nacionalista para la creación de su obra era el desarrollo técnico de la “música tradicional o popular de España”.

Se recrean varias situaciones; unas tienen que ver con la escenificación musical de alguna obra del compositor y otros números se basan, por ejemplo, en la experiencia de Granados estrenando algunas de sus obras en los teatros neoyorkinos y, lo que se recrea es la modernidad, el glamour y la música de los años 20 estadounidenses.

El primer baile que se presenta en la demostración sindical es una sardana catalana colectiva. Grupos de diversas provincias, vestidos cada uno con su traje “regional”, unidos por las manos, bailando una sardana todos juntos.

“La segunda parte del programa, compuesta de 5 estampas, está dedicada expresamente al gran compositor español Enrique Granados. Las danzas catalanas traen una evocación de la patria chica del compositor, y una lírica exaltación de Cataluña. Las parejas de todas las regiones españolas, bailan ahora en el centro del tablao, mientras los grupos catalanes bailan alrededor una sardana”

No podemos saber bien como se desarrolló esa parte de la coreografía ya que resulta sorprendente la mixtificación que se desarrolló en esa segunda parte de la sardana de la que habla la locución. Mientras un gran número de bailarines, supuestamente de grupos catalanes, bailan una sardana alrededor, van saliendo al medio del campo de fútbol pequeños grupos regionales a desarrollar sus bailes “típicos” con sus trajes típicos. Es decir, que se bailan dos coreografías simultáneas: la sardana, que funcionaría como una especie de “coreografía pedal” que se mantiene en activo del principio al final y, las coreografías que se fueran desarrollando en el medio por los diferentes grupos, entre ellos el gallego con una *muiñeira*. La primera pregunta que surge es, ¿con qué música se realizó esto?, porque no es lo mismo el compás musical de una *muiñeira* que el de una sardana, o de una *jota*, o de una isa canaria. Es decir, ¿cómo se adaptaron los bailarines, tanto de la sardana como de los otros bailes, a una música de Granados que estaría sonando en el estadio?. El NO-DO mantiene la música de Granados, pero no podemos saber si era o no lo que estaba sonando en el estadio en ese momento. Es de suponer que no porque no coinciden los puntos de los bailes con la música, pero por otra parte, no pueden coincidir dos bailes diferentes a la vez con la misma música. Se tuvo que solucionar de alguna forma, es decir, reinventar también el baile en relación a la música o la música en relación al baile. Es un claro ejemplo de mixtificación.



Muiñeira en el centro; sardana alrededor

A continuación, con un fondo sonoro de charlestón, pasamos a ver a los bailarines vestidos y vestidas con la moda de la época, en una ambientación de lo que la locución indica:

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

[...] El ballet americano luciendo trajes en consecuencia con la moda de 1916 recuerda el estreno triunfal de Goyescas en Nueva York. El coche completa el ambiente de la época.



Y se pasa al interior simbolizado del Metropolitano de Nueva York, situándonos en el interior del teatro, el día que se estrenó la obra *Goyescas* de Enrique Granados. Se pueden ver adaptaciones coreográficas, con trajes recreando la estética de las goyescas y goyescos de las partes: “Intermezzo”, “El pelele”, “Jugando al toro” (en donde se pone en escena la parte que veíamos en los ensayos en la que la mujer se convertía en el toro y el hombre en el torero).



Por último, una composición de Ernesto Halfter en homenaje a Granados –*Jota*– bailada por 156 trabajadores en parejas bailando *jota*.

Y como cierre, todos y todas las trabajadoras, como en todas las Demostraciones Sindicales, en homenaje al Caudillo, cantando juntos el Himno Sindical y despidiéndose calurosamente con la mano, del dictador.



• **54º) GIMNASIA Y FOLKLORE. XI DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1968⁴²**

La estructura es la misma que habitualmente. Llegada de Franco, Carmen Polo y los futuros Reyes de España a la tribuna, puesta en escena del espectáculo y despedida con el Himno Sindical.

Galicia bailando *muiñeira* con una forma coreográfica en forma de aspas de molino, colocados en parejas mixtas mientras de fondo suena una *jota* aragonesa. Toda la *muiñeira* se desarrolla con esa música. Cambia el baile, se muestra otro grupo de baile pero la *jota* continúa. A continuación, en el centro del campo, un número grande de bailarines de varios grupos distintos y de diferentes procedencias, coreografían juntos una *jota* que por momentos bailan juntos y en otros momentos por grupos individuales.

Cambia la música; de la *jota* pasa a una versión pop de los años 60 de la *Alborada Galega* de Pascual Veiga, del grupo madrileño *Los relámpagos*⁴³. Con ella entrando al

⁴² IMAG N 1218 (1968). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/gimnasia-folklore-xi-demostracion-sindical/2851922/> (00ç:03:50 – 00:06:10)

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=07iWKvE43ec> [Fecha de consulta 15/08/2015]

centro del campo, los grupos folclóricos gallegos y asturianos, en forma de aspa de molino, mientras la locución los acompaña diciendo:

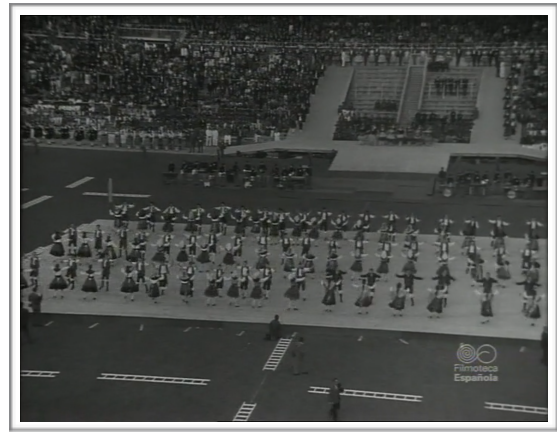
“Como final de las danzas españolas, la estampa galaico asturiana a cargo de los grupos de La Coruña, Gijón, Orense, Oviedo, Santiago y Vigo, en la que intervienen 56 parejas y 94 músicos. Interpretan la Alborada Gallega y la Pandeirada”.

Comentar, en primer lugar, que de nuevo se repite, tal y como evidencia la locución, la consideración estampista del folclore y de las culturas en general. Estampa galaico asturiana que resume, en uno, que el verdadero valor del folclore en España ha de ser la unión de los pueblos, aunque esta unión implique de una manera evidente la renuncia a las particularidades culturales o folclóricas de cada uno de los pueblos. Galicia y Asturias resumidas en una, reducidas a una, convertidas en una y en estampa, como si de una postal souvenir del norte se tratara, en la que poco importa la coherencia cultural, que por otra parte, Coros y Danzas se enarbolaba de cumplir cuando no era así en absoluto y que se pone de manifiesto continuamente, a través de los grupos que formaban parte de Educación y Descanso o de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange.

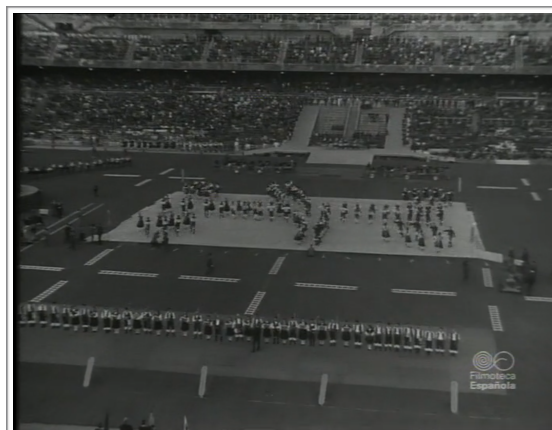
Por otro lado, como también era habitual y constante, la música que acompaña a las imágenes no se corresponde con la música que sonaba en el contexto real. Como se ha comentado, la banda sonora que acompaña a las imágenes es la *Alborada Gallega* de *Los relámpagos* y sin embargo sabemos que esa *Alborada Gallega* fue tocada, como dice la locución por 94 músicos que nada tenían que ver con el pop, que estaban allí con instrumentos tradicionales, en fila y de espaldas a los bailarines, tocando las piezas que los bailarines estuvieran bailando.

Se puede observar que los procesos de folclorización van evolucionando hacia formas nuevas de espectáculo que serán una constante en las Demostraciones Sindicales venideras: la participación extraordinariamente masiva de las parejas de baile y de los músicos, la marcialización de las coreografías (entradas, salidas, bailes...), la mixtificación de los elementos musicales y culturales, así como de los trajes que forman parte del vestuario del espectáculo, la simplificación de los trajes vestidos en la legitimación del ejercicio

folclórico, la mixtificación también de las propuestas musicales folclóricas (del pueblo) con las académicas (de las élites), la invención de estampas y recreaciones míticas de las culturas y sus pasados, el uso tímido de la modernidad (el pop, la ciudad de Nueva York, los grandes teatros, la música jazz o charleston). Todo ello con la pervivencia de adjetivos calificativos asociados a los pueblos y sus prácticas que vienen de antiguo, –de los primeros materiales– aderezado por una locución magnánima, llena de arcaísmos lingüísticos, bastante anacrónica y claramente propagandística. Pervivencia también en las estructuras estables del propio macro espectáculo de las Demostraciones Sindicales que empiezan y acaban siempre de la misma manera Pervivencia también en los rituales asociados a ella, en la organización constante de la Obra de Educación y Descanso y, finalmente, en las propuestas del espectáculo que, pretendiendo modernizarse, evoluciona sobre las mismas estructuras folcloristas, costumbristas y tópicas de siempre.



Marcialidad, cantidad y homogeneización



Fila de músicos alternando mujer/hombre. Mujer: pandeiro. Hombre: gaita

• **56º) LA FIESTA DEL TRABAJO. XII DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1969**⁴⁴

Se trata de un material a color, a diferencia de los anteriores que eran en blanco y negro. La estructura, sabiendo que nos estamos repitiendo, la misma: llegada al estadio de Franco, ya envejecido, y su esposa Carmen Polo en un día de lluvia, paraguas y frío con el estadio Bernabéu en pie aplaudiendo la llegada mientras suena el Himno Nacional Español.

Empieza la locución haciendo saber el día desapacible en el que se encuentren y, a pesar de ello, el estadio “*repleto*”. Nos informa también de que en ese presente año 1969, el significado de la XII Demostración Sindical se centraba en homenajear “ [...] *a los veteranos del trabajo, a todos aquellos hombres que han dedicado su vida al esfuerzo y al duro laborar en beneficio de la sociedad.* [...]”.

Moradiellos considera el año 1969 como el primero de la última fase del régimen, una fase de crisis y agonía que no solo tenía que ver con la figura del dictador. España en esos años se había convertido en un polvorín de conflictos. Unos tenían que ver con la conflictividad laboral, demandas cada vez más crecientes en la mejora social. Otros, fuertes también, se vinculaban al pensamiento político e ideológico en el seno de las universidades. Las revueltas estudiantiles fueron constantes a partir de los años sesenta y ponían de manifiesto la insostenibilidad del régimen de cara a las futuras generaciones. La hostilidad fue cada vez en aumento, el mayo francés del 68 tuvo también repercusiones claras en las universidades españolas llegando a crear verdaderos problemas de orden público. Y para más preocupación, los nacionalismos periférico, especialmente el catalán y vasco, se reactivaron con contundencia. Había nacido ETA así como otros colectivos posteriores como el FRAP que no reparaban en utilizar la violencia más explícita en oposición política al régimen y a su modelo de Estado. (Moraduellos, 2003: 173-200)

Fueron años verdaderamente complejos para el régimen. A todo lo anterior se sumaba la oposición y el rechazo explícito de la Iglesia, aquella que le había legitimado, crisis que se acrecentó con las últimas ejecuciones en septiembre de 1975. A partir de mediados de

⁴⁴ DOC COL 0418 (1969). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/fiesta-del-trabajo/2898515/> (00:00:00 – 00:02:10) y (00:06:13 – 00:07:25)

los años sesenta España estaba constantemente en conflicto vivo. Pero NO-DO vivía ajeno a esa realidad y las Demostraciones Sindicales seguían su curso. Para NO-DO y el aparato de estado, en el Santiago Bernabéu no existía el conflicto laboral, las huelgas, las revueltas, las protestas e incluso la violencia explícita. Allí era todo paz y armonía.

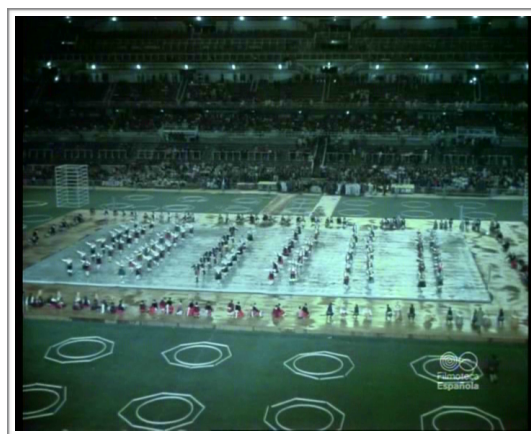
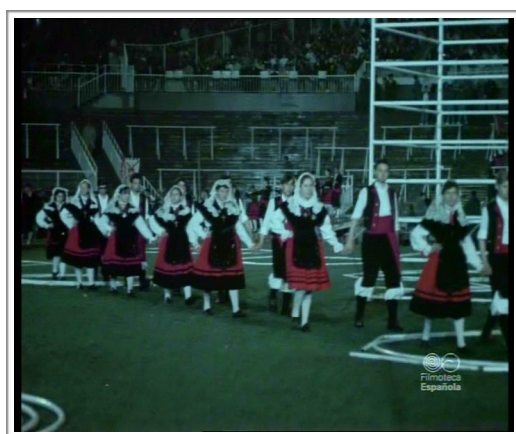
Por otra parte, y retomando la XII Demostración Sindical, la invisibilización consciente de la mujer como trabajadora estaba presente en todo momento a pesar de que por supuesto hubiera un sector emergente de mujeres trabajadoras. Pero en un país en el que el modelo de la “buena mujer” debía estar en lo doméstico, atendiendo a la casa y a la crianza de la prole, no iba a ser el franquismo a través de NO-DO, en una demostración sindical del día del trabajo que además se centraba en los *veteranos del trabajo*, el que manifestara agradecimientos a las mujeres del país por ser, además de trabajadoras, esclavas de su casa.

A continuación se ve entrar una fila de un largo extraordinario, de parejas mixtas vestidas con el traje folclórico “gallego” mientras suena de fondo una *muiñeira* que, como en todo material que trabajamos, no sabemos si sonó allí o no. Es una especie de larguísimo desfile de parejas que se van desplazando andando hasta el centro del campo para desarrollar la actividad. Detrás de Galicia, los demás grupos, filas larguísimas de bailarines y bailarinas que entran para volver a marcharse por uno de los laterales del estadio a esperar a que les tocara su turno.

“[...] Figuran, en este espectáculo, versiones generosas de los bailes regionales. Así por ejemplo esta de la muiñeira realizada por los grupos de Orense, La Coruña, Vigo, Gijón y Santiago de Compostela”.

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

Los elementos son los mismos. De nuevo podemos comprobar como Asturias y Galicia actuaron juntas bajo una *muiñeira tipo*⁴⁵. Y de nuevo también cantidad exagerada de participantes en el baile, marcialidad, coreografía, homogeneización en el baile y en la indumentaria, posiciones corporales muy disciplinadas y con claras diferencias de género, cuerpos que se mueven de maneras inventadas, atravesados de infinidad de símbolos pero revestidos de la amabilidad del baile y del argumento museístico de la tradición.



• 62º) XVI DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1973⁴⁶

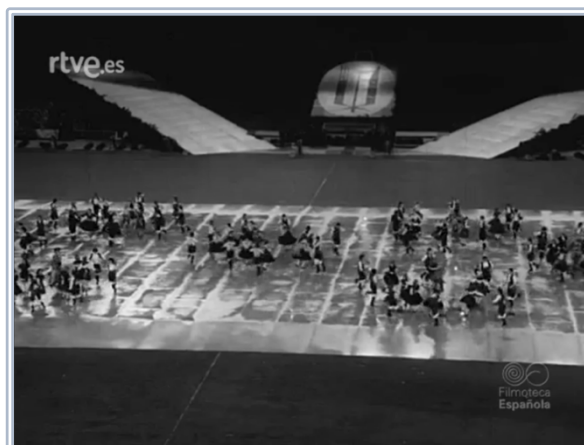
Los grupos de Galicia, bailando todos juntos en uno solo, según indica la locución “129 danzantes [...] ofrecieron un fandango de la región y el baile del espantallo”. Del fandango no podemos comentar gran cosa ya que no figura la propuesta en las imágenes. De él solo decir que efectivamente se han documentado casos de fandangos en Galicia, por la influencia andaluza en la emigración gallega en los trabajos agrarios en Andalucía que

⁴⁵ Si bien es cierto que tanto en Galicia como en Asturias, incluso en algunas provincias limítrofes con Castilla y León se pueden encontrar *muiñeiras* en los repertorios populares, el uso constante de la *muiñeira* en el caso de Asturias, parece dar muestra de una imagen secundaria o supeditada de lo asturiano a lo gallego. Además de que los grupos gallegos son siempre más numerosos que los asturianos, la constante negación a mostrar el folclore asturiano por independiente del gallego implica una relación simbolizada en la dominación o fagocitación de lo asturiano por lo gallego que es probable que se diera también en modelos folclóricos de otros territorios pero, no deja por menos que sorprender. La visibilización sí, pero sometida que se hace de Asturias a la *muiñeira*, resulta cuanto menos molesto, ya que la propia *muiñeira tipo* fue ese ítem que el propio franquismo había asociado por absoluta repetición a Galicia y su esencia y a la de nadie más.

⁴⁶ NOT N 1583 B (1973). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1583/1469879/> (00:03:51 – 00:08:46)

habría dado, siguiendo un proceso de difusionismo cultural, el citado género, con características andaluzas así como gallegas. Al respecto no podemos comentar nada más ya que no llegamos a ver la propuesta que hicieron los grupos de Educación y Descanso en la demostración en cuestión.

La que si podemos llegar a ver, aunque sea escasos segundos, es la “Danza del Espantallo” la que hemos tenido ocasión de comentar en el anexo anterior en relación al NOT N 1552 A (1972). La primera grabación de esta danza aparecía en el fondo NO-DO “Canciones y Danzas” con el grupo de Coros y Danzas de Noia en el año 1966. Pero la segunda vez que consta en NO-DO es en el noticiario del año 1972, es decir, unos meses antes de esta demostración sindical. Teniendo en cuenta que, la música es la misma y la coreografía también, salvando la espectacular distancia que existe entre 11 bailarines (como se documenta en el NOT N 1552 A) a 129 bailarines (como ocurre en el caso de esta demostración sindical), es decir, la friolera y folclorista cantidad de más de 60 parejas mixtas y el 6 diferentes *espantallos* –uno en el medio de cada grupo– consideramos que la hipótesis que adelantábamos en el anterior anexo en la que definíamos esta danza como una invención que hace uso de la curiosidad del *espantallo* para generar un espectáculo diferencial quedaría, en principio, validada. Así como el hecho evidente de que entre estos dos años (1972 y 1973) este baile habría pasado de una agrupación a otras popularizándose cada vez más. Además, hay que considerar este caso como un ejercicio claro de folclorismo al servicio del régimen pues el hecho de que bailen 129 personas una danza que, en el caso hipotético de haber sido recogida en algún momento en el campo, nada en absoluto tendría que ver con la macroestructura que se pone en marcha en este caso sindical, sin ningún género de dudas.



Seis grandes círculos, cada uno con su espantallo en el medio

- **65º) XVII DEMOSTRACIÓN SINDICAL: 1974⁴⁷**

Entrada de Franco, Carmen Polo, los Príncipes, el Presidente del Gobierno, Ministros y otras autoridades, con el Himno Nacional Español. Cabe resaltar que en el año 1973 se llevó a cabo un reajuste en la presidencia del Gobierno de Franco, hasta aquel entonces gestionada por Francisco Franco junto con la Jefatura del Estado. Según la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado de 1947, una de las ocho Leyes Fundamentales del Estado, el Jefe de Estado –Franco– tendría la potestad para designar, no solo a su sucesor en la Jefatura, sino también la capacidad de asignar al Presidente del Gobierno Español. Hasta el año 1973 fue el propio Franco quien asumió en su persona tanto la Jefatura del Estado como la Presidencia del Gobierno pero, a causa de su avanzada edad y su evidente deterioro, en el mes de junio de 1973 delegó la presidencia sobre uno de los hombres que disfrutaba de su máxima confianza; Luís Carrero Blanco. Aquel gobierno duró tan solo unos meses ya que en día 20 de diciembre de ese mismo año, moría asesinado por un atentado terrorista, “Operación Ogro” perpetrado por la banda armada ETA. Se trató de un durísimo golpe al régimen, en primer lugar por tratarse del primer atentado firme al régimen desde el año 1939 y, duro también para el propio Franco quien veía caer su discutible régimen progresivamente y con él a uno de sus más apreciados hombres. Franco nombró a un nuevo Presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro, última presidencia de la dictadura. La

⁴⁷NOT N 1634 A (1974). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1634/1467487/> (00:00:00 – 00:04:07)

agonía se aceleró y con ella los cambios: la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, la sucesión a la Jefatura del Estado del nuevo Rey, Juan Carlos I de España, los inicios de la Transición española y las tensiones políticas que en ella se dieron. Arias Navarro mantuvo la presidencia hasta que en el 1 de julio del año 1976, envuelto en polémica, presentó su dimisión al Jefe del Estado y asumió la presidencia, por asignación del Rey, nuevo Jefe del Estado, un joven y monárquico Adolfo Suárez.

El noticiario es de gran interés, no solo en el estudio de los procesos de folclorización en el caso gallego, sino en muchos otros más. En el caso de Galicia, cabe resaltar que de nuevo más de cien bailarines y bailarines, vestidos con el traje regional, pusieron sobre el “escenario” una *muiñeira*. Como nota curiosa, dos detalles. El primero de ellos tiene que ver con un breve momento coreografiado en las filas enfrentadas entre los hombres y las mujeres: ellos hacen el amago de besarlas y ellas les responden con el amago de darle, ya no dos, sino cuatro bofetadas (por frescos). Este es el momento:



No hay mucho más que decir al respecto de las bofetadas que no se haya dicho ya. De la misma manera que era el hombre el guía del baile y la mujer la que le seguía de una manera más horizontal, frente a la verticalidad masculina, el hecho de que los hombres intentaran robarle un beso a una mujer parecía tener esa doble lectura de moral que se aplicaba a lo masculino; por un lado descarado y maleducado, pero otro lado galán encantador. Ante la galantería de los hombres las mujeres que sufrieron el franquismo estaban bien avisadas de cuál era el proceder: bofetadas o cualquier otro límite parecido. Lo que la mujer hiciera en lo privado ya era cosa de cada una, pero la regla del

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

comportamiento público indicaba era que si el mozo se propasaba, ella hiciera saber en público, ante su comunidad, que no era ese el modelo de mujer que era ella.

La segunda curiosidad tiene que ver con el tópico climático de Galicia, la lluvia y los paraguas que, aunque no deje de ser cierto que en Galicia llueve exageradamente, es tan tópico ese como el de que en Galicia se come y se bebe en abundancia. Lo que el espectador quizá no acabe de ver con claridad debido a la distancia del plano, es que cada uno de los hombres llevaba en la mano un paraguas cerrado. De repente, se oye un trueno en el estadio que avecina tormenta y, en lugar de simbolizar ese momento escapando a cubierto (que puede que fuese lo que hiciésemos todos y todas si nos cogiese la lluvia bailando) los hombres abren los paraguas, tapan a su “dama” y, con ellos abiertos, siguen bailando sin más. Se trata, claro está, de un recurso para el espectáculo que le concede al número un toque “típico” presentado como sorpresa por lo que, evidentemente, funciona de manera fantástica como espectáculo, por mucho que sea una estampa más de “lo gallego”.



Por último hay que decir que, en este caso, ningún grupo asturiano comparte escenario con el gallego sino que en esta demostración se le concedió también a Asturias un espacio independiente, también tipista, igual que a los demás grupos que participaron “representando” a sus “regiones”: Castilla con un bautizo mozárabe y danzas medievales (la recreación medievalista), Asturias con la Danza Ritual de las Hogueras (con hogueras de fuego real en el estadio), los vascos y navarros con la *espatadanza* y una danza de arcos, los grupos canarios una *isa* con un volcán inmenso de attrezzo detrás, Cataluña con la Santa Espina, una sardana y una torre humana de siete pisos.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)



Espadatanza



Danza mozárabe (Castilla)



Danza del fuego (Asturias)

La última nota colorista fue la despedida de Franco de la tribuna, con los grupos cantando el ya más que repetido Himno Sindical, mientras el grupo catalán le acerca a uno de los *pequeñines chiquets* (como dice la locución) para que se salude con Franco calurosamente con un beso (y le de un regalo también). La misma estampa tiene lugar con otro niño del grupo catalán que, hace lo mismo que su compañero, pero con el Príncipe Juan Carlos, futuro Rey de España.



- **67º) XVIII DEMOSTRACIÓN SINDICAL. HOMENAJE A LA MUJER:
1975⁴⁸**

Se trata de la última Demostración Sindical. El 20 de noviembre de ese mismo año, meses después de la demostración, fallecía Franco después de una larga agonía de complicaciones gastrointestinales. Con su muerte, el país mantuvo la respiración en tensión absoluta durante meses pero a poco se fue abriendo la posibilidad del diálogo en el futuro del país. España entró en lo que se dio en llamar el período de Transición que llevara a España de una dictadura a una democracia. El año 1976, como el periódico *ABC* retrataba en aquella noticia del 22 de abril de 1976⁴⁹, y a pesar de que la organización del día siguió recayendo en la Obra de Educación y Descanso, se organizaron multitud de actividades en diversos puntos del país, tratando así de romper, en primer lugar, con la idea centralista de una fiesta “faraónica” –como era la que se desarrollaba en Madrid– y, en segundo lugar, desvincularse de la imagen continuista del régimen, a pesar de que la ruptura con la dictadura fue tan progresiva que al final, no fue del todo.

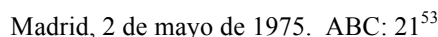
Se trató de una Demostración Sindical cuyo centro temático se centró en la mujer con motivo del Año Internacional de la Mujer⁵⁰. La situación internacional obligaba (aunque fuese indirectamente) a reconocer a las mujeres aunque al franquismo le llevara 36 años de historia dedicárselo y dieciocho demostraciones sindicales.

⁴⁸ DOC COL 1716 (1975). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/18-demostracion-sindical-homenaje-mujer/2898342/> (00:05:40 – 00:07:23)

⁴⁹ Repetimos la cita por si se desea consultarlo desde aquí: ⁴⁹ “Hoy comienza la Asamblea Nacional de Grupos de Empresa”: Madrid, 22 de abril de 1976. *ABC*: 15.

En <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/04/22/031.html> [Fecha de consulta 12/10/2015]

⁵⁰ La I Conferencial Mundial sobre la Mujer tuvo lugar en México en el año 1975. A partir de ahí se celebra cada cinco años en diferentes lugares del mundo. Se trata de una reunión de altísimo nivel diplomático que aglutina a los representantes oficiales de todos los estados miembros de las Naciones Unidas. Dicha conferencia se realizó en ese mismo año coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, año que el franquismo utilizó en beneficio propio y con el objetivo de mostrarse a un mundo en el que estaba totalmente denostado.



⁵³ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/05/02/021.html>
consulta 16/08/2015]

ULTIMA HORA EN ABC ★ ULTIMA HORA EN ABC

DURANTE LA XVIII DEMOSTRACION SINDICAL

EXPLOSION DE UN ARTEFACTO, EN EL INTERIOR DE UN AUTOMOVIL, JUNTO AL ESTADIO BERNABEU

Aunque el vehículo quedó destruido, no hubo que lamentar ningún herido



Este es el lugar exacto donde se hizo explotar anoche un artefacto colocado en un automóvil modelo 127. Los coches estacionados junto a aquí no sufrieron apenas desperfectos al distirte hacia arriba la onda expansiva. Este estacionamiento está situado en la esquina de la calle Rafael Salgado frente al Bernabéu. (Foto T. Narrajo.)

Madrid. (De nuestra Redacción.) Un artefacto, posiblemente accionado por mando a distancia o por mecanismo de relojería, hizo explosión dentro de un automóvil Seat 1500, color amarillo verdoso, matrícula M-14707, anoche, a las 21:35 horas, junto al estadio Santiago Bernabéu. En esos momentos se estaba celebrando la XVIII Demostración Sindical, a la que asistía el jefe del Estado y su esposa, y los Príncipes de España, aparte de todos los miembros del Gobierno. No hubo que lamentar ningún herido.

El coche es propiedad de don Luis Jiménez Gargallo, domiciliado en la calle de Alcalá, 275, quien durante la tarde de ayer había denunciado la sustracción en la Comisaría de Ventas.

El vehículo se hallaba estacionado en el lateral derecho de la avenida del Generalísimo, justamente en la misma esquina con la calle de Rafael Salgado, es decir, a unos 50 metros de la fachada oeste del estadio. Cuando llegamos al lugar de la explosión, a los diez minutos de ocurrir, el vehículo ya había sido retirado por una grúa municipal y trasladado al patio de la Dirección General de Seguridad, en la Puerta del Sol, para su posterior examen por los técnicos.

Según las primeras impresiones que pudimos recoger, la explosión de una magnitud mediana, al menos el techo del vehículo fue arrancado y los cristales esparcidos en un radio de unos quince metros. Ninguno de los automóviles situados a ambos lados del siniestrado sufrieron daños apreciables. Colgado de las ramas de un árbol pudimos ver restos de tapicería de seda expandida. Los bomberos llegaron minutos después de la explosión, con un coche auto-bomba del Parque IV, al cual no tuvieron necesidad de actuar, al no haberse iniciado incendio. También se presentó en el lugar el jefe superior de Policía de Madrid, don Federico Quintana.

Un festivo presenciar de la explosión fue el portero de la finca número 24 de la avenida del Generalísimo (edificio Espinosa, 1), don Agustín González González, quien en ese momento se encontraba en la planta duodécima presenciando la Demostración Sindical. «Bueno, un estallido seco, muy fuerte, y volví entonces la cabeza —nos dice—. Pero sólo pude distinguir una intensa humareda que se elevaba del lugar. Cuando esta se disipó, vi el coche que tenía la capota destruida. Afortunadamente no había nadie en los alrededores, al menos a unos treinta metros de distancia. Luego, sí, en seguida llegaron camiones municipales y Policía Armada y varios coches radiopatrullas de Orden Público, que cercionaron la zona».

La pretensión de los terroristas de provocar disturbios durante la Demostración Sindical fracasó rotundamente. Si bien la explosión fue escuchada en el interior del estadio, en ningún momento cundió el pánico, y los miles de personas permanecieron en el recinto hasta que finalizó el espectáculo.



Señalado con la flecha gruesa, el lugar exacto donde se hallaba estacionado el coche en cuyo interior hizo explosión el artefacto. Las zonas oscuras a la izquierda del lateral que rodea hacia la plaza de Castilla, señalan las áreas de estacionamiento de vehículos.

MUY BREVE

• **BRASIL. SIETE DESAPARECIDOS AL CAER UN HELICOPTERO.**—Un helicóptero de la Fuerza Aérea brasileña, por causas aún no conocidas, cayó en el río Negro, en la frontera norte del Brasil con Venezuela, informa Efe. Sus siete ocupantes —cuatro oficiales y tres soldados— han sido dados por desaparecidos.

• **FALLECE EL DIBUJANTE PESEROYA.**—A la edad de sesenta y cinco años ha fallecido repentinamente en Barcelona el conocido dibujante y humorista José Peñarroya Peñarroya, antiguo colaborador de numerosas publicaciones, especialmente de revistas e infantiles.

• **NUUEVOS INCIDENTES EN ANGOLA.**—Por tercer día consecutivo se han registrado incidentes en Luanda, capital de Angola, con tiroteos esporádicos. Al finalizar la hora del toque de queda, informa Reuter-Efe, se han escuchado algunas explosiones. Tratando de evitar nuevas situaciones violentas, el Gobierno de Transición formado por representantes de los tres movimientos y de las autoridades portuguesas, han prohibido los tradicionales desfiles y manifestaciones del 1 de mayo.

• **INFILTRACION ISRAELI EN LIBANO.**—La Artillería libanesa ha atacado una infiltración israelí que había cruzado la frontera. Informa un portavoz militar en Beirut. La Artillería ha entrado en acción cuando dos camiones han penetrado unos cincuenta metros en territorio libanés.

• **DETENIDO UN BANQUERO SUIZO.**—Tibor Rosenbaum, fundador y poseedor del mayor porcentaje de acciones del Banco de Crédito Internacional de Ginebra, ha sido detenido, ha dicho la Policía, la cual no ha dado a conocer los cargos que se le imputan y que han motivado la detención, pero fuentes judiciales, informa Efe, han manifestado que su detención está relacionada con su actividad bancaria. El Banco de Crédito Internacional cerró sus ventanillas el pasado mes de octubre. La Comisión bancaria federal suiza le concedió una moratoria de un año para realizar los pagos.

• **UNA PALMERA DESTROZA DOS AUTOMOVILES.**—A consecuencia del fuerte viento reinante en Sevilla, una palmera cayó derribada sobre dos automóviles aparcados, quedando totalmente destruidos. No hubo que lamentar, informa Europa Press, víctimas personales.

• **HOMENAJE DEL EJERCITO FRANCES A MARTINEZ VARA DE REY.**—El general segundo jefe del Estado Mayor del Ejército del Aire, Fernando Martínez Vara de Rey, ha realizado una breve visita a Abbeville de paso hacia París, donde el próximo domingo va a ser objeto de un homenaje por parte de las Fuerzas Armadas francesas. Al militar español, según informa Efe, se le ha otorgado la Medalla de Gran Oficial de la Orden Nacional del Mérito, máxima condecoración del Ejército francés.

ABC (Madrid) - 02/05/1975, Página 107

Copyright © 1975 por ABC. Toda la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de esta obra, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición, quedan o serán de plena responsabilidad o directa o indirectamente literarias, o la que se realice a través de cualquier otro medio de comunicación de masas, en las condiciones existentes.

Madrid, 2 de mayo de 1975. ABC: 107⁵⁴

Dos situaciones políticas radicalmente distintas mostrando la tensión que se vivía en la jornada del 1 de mayo en el año de la muerte del régimen. Por un lado, la retórica propagandística de la Demostración Sindical y por el otro la noticia de automóvil que explotaba a las 21:35 en las inmediaciones del Bernabéu, instante en el que dentro del estadio se desarrollaba la Demostración. Y no es la única noticia de esa misma edición en la que se trataban disturbios violentos por el día de la jornada del trabajo, que parecía que, volvía a ser, después de tantos años, la jornada de manifestaciones y huelgas a las que siempre había estado asociado el primero de mayo.

⁵⁴ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/05/02/021.html> [Fecha de consulta 16/08/2015]

SUMARIO DEL DIA

1 DE MAYO: UN MUERTO EN VIGO

Un muerto en Vigo es el balance de la jornada de ayer en España. Un hombre fue alcanzado fortuitamente por un disparo cuando presenciaba la acción de las fuerzas del orden para disolver una manifestación de encapuchados, que intentaba perturbar la tranquilidad ciudadana. En Galdacano, la Guardia Civil tuvo que hacer estallar un automóvil preparado para explotar cuando alguien intentara abrir sus puertas. En Barcelona, y en general, en casi toda España, la jornada transcurrió sin incidentes dignos de mención.

Pág. 7

DESMENTIDO A LA PRESENCIA DE MARIO SOARES EN ESPAÑA

A pesar de los rumores que han circulado insistentemente en este sentido, el secretario general del partido socialista portugués, Mario Soares, no se encuentra descansando en España. El rumor, que tomó cuerpo durante el día de ayer, ha sido desmentido por personas cercanas al líder socialista portugués tanto de Madrid como de Lisboa.

Pág. 9

EL ESTATUTO DEL REGIMEN LOCAL

Parece que en esta primera quincena de mayo —acaso el día 12— comenzará en las Cortes el estudio del proyecto de ley de Bases del Estatuto del Régimen Local, que estará a cargo de la Comisión de Gobernación. El texto legal consta de 47 bases, agrupadas en cinco capítulos, a las que se añaden cinco disposiciones finales y otras cinco transitorias.

Pág. 11

EL SECRETO PROFESIONAL DEL PERIODISTA

Las sanciones administrativas —relativamente frecuentes— a la Prensa y el procesamiento de algunos periodistas ha puesto de actualidad el tema de las inmunidades de los profesionales de la información. Partiendo de la legislación vigente, el periodista no puede negarse a revelar sus fuentes de información. Sin embargo, algunos juristas creen que con un adecuado criterio interpretativo podría darse una efectividad real al secreto profesional.

Pág. 13

COREA DEL SUR TEME AL NORTE

El repliegue norteamericano en el Sur este Asiático hace temer a los gobernantes de Corea del Sur una invasión militar de Corea del Norte. Los temores del Gobierno de Seul son parecidos a los de otros aliados de Norteamérica y no han bastado para tranquilizarlos, al parecer, las recientes palabras de Kissinger en el sentido de que los Estados Unidos cumplirán todos sus compromisos.

Pág. 16

INDOCHINA Y EL PACIFICO MAYO FRANCES

Mientras los sindicalistas franceses presentaban reivindicaciones a Giscard, en vez del «museo» que era tradicional pre-



HA MUERTO EL GENERAL MIZZIAN

El mariscal Mohamed Ben el Mizian falleció ayer, según informa la agencia Map. El ilustre soldado, que el pasado 27 de marzo ingresó en el Hospital del Aire de Madrid, salió ayer rumbo a Marruecos, acompañado de un médico y una enfermera.

Pág. 11

sentar en el Eliseo el 1 de mayo, los representantes de Indochina se encontraban presentes en el desfile callejero de París y en el fin de la política francesa. Por lo demás, un día soleado y tranquilo, en el que los trabajadores rezaron de descanso con sus familias.

Pág. 17

1 DE MAYO EN EUROPA

El Viejo Continente ha celebrado la festividad obrera del 1 de mayo. Manifestaciones sindicales, algunas de ellas disueltas por la Policía, discursos y desfiles cívicos —con la excepción de Berlín-Este, en donde se ha celebrado la ritual y contrarrevolucionaria parada militar— marcaron la tónica de la jornada desde Moscú a Lisboa.

Pág. 20

ELECCIONES EN IRLANDA DEL NORTE

Los ciudadanos de Irlanda del Norte acudieron ayer a las urnas para elegir los 78 miembros de una Convención que pretenderá dar salida constitucional al viejo conflicto del Ulster. Hasta ayer, y en un plazo de treinta meses, los mismos ciudadanos votaron cinco veces para encontrar, sin éxito, el equilibrio de convivencia en los seis condados de católicos y protestantes.

Pág. 21

HOMILIA DE PABLO VI EN LA FIESTA DE SAN JOSE ARTESANO

Una multitud de trabajadores y peregrinos asistió a una misa celebrada en la plaza de San Pedro, con motivo de la festividad litúrgica de San José Artesano. En la homilía pronunciada durante la misa, Su Santidad el Papa condenó el uso sistemático del odio, la rebelión y la vio-

lencia en los conflictos laborales; dignificó un especial pensamiento a cuantos sufren por motivos de trabajo y elogió a los que dedican atenciones y medios para dar a los trabajadores condiciones cada vez más justas.

Pág. 23

EL GOBERNADOR Y EL ALCALDE DE MALAGA HABLAN SOBRE LA AUTOPISTA

El enviado especial de nuestro periódico a Málaga, para pulsar opiniones sobre la polémica suscitada en torno al trazado de la autopista del Mediterráneo, ha dialogado con el gobernador civil y con el alcalde de Málaga.

Pág. 25

MAYOR PELIGRO DE DESCENSO PARA MALAGA Y LAS PALMAS

La jornada de Liga en la División de Honor ha producido resultados que agravan la situación en que estaban el Málaga y el Las Palmas para el descenso a Segunda. El empate de la Rosaleda con el Granada coloca a los malagueños en trance angustioso. Los canarios aún pueden salir, porque les falta por jugar tres partidos en su campo.

Pág. 25

NO HAY NIÑOS PARA ADOPTAR

Cerca de tres mil solicitudes de adopción están pendientes de resolución en la Dirección madrileña. Estas peticiones no pueden atenderse por falta de niños en situación de ser adoptados. Por regla general, los padres de los menores acogidos en los centros de la Dirección se interesan de tarde en tarde por sus hijos, sin dejar que transcurra el plazo de seis meses necesario para que se consideren abandonados y puedan ser entrenados en adopción.

Pág. 25

EN OTRAS PAGINAS

ESPAÑA ENTERA

- Hoy habla...: Murcia: El «hombre» del trasvase Tajo-Segura.
- Alavaz de las regiones: Huesca y sus carreteras.
- Bilbao: Cesa el director de la cárcel de Basauri.
- Pontevedra: Informe sobre la contaminación de las rías.
- Barcelona: Nuevo caso de meningitis en Rubí.

Págs. 25 y siguientes

ABC ECONOMICO

- La pureza de los vinos españoles está garantizada por la denominación de origen.
- Anuladas las peticiones de subidas de los automóviles.
- Puertas importaciones de azúcar en mayo.

Págs. 39 y siguientes

| | | | |
|-------------------------|----|-------------------------|----|
| Editoriales | 3 | Música | 50 |
| Política | 7 | Teatro y cine | 51 |
| Internacional | 15 | Clasificados | 50 |
| Iglesia | 23 | Esquelas | 71 |
| Provincias | 25 | Pasatiempos | 74 |
| Madrid | 29 | Deportes | 75 |
| Culturales | 33 | Toros | 81 |
| Economía | 39 | Sucesos | 82 |

A B C. VIERNES 2 DE MAYO DE 1975. PAG. 7.

ESPAÑA política y social

1 DE MAYO: UN MUERTO EN VIGO

Un alcanzado fortuitamente por un disparo cuando un guardia civil intentaba disolver una manifestación

Vigo, 1. (Europa Press.) Un hombre ha fallecido a consecuencia de una herida de bala perdida en el enfrentamiento entre un número de la Guardia Civil y un grupo de manifestantes en las calles de Vigo. El hecho se produjo alrededor de las trece horas, cuando un grupo de jóvenes, cerca de una veintena, con las caras tapadas, empezó a profertir gritos subversivos en la travesía de Vigo, de esta ciudad. Hacían ondear banderas rojas y con los colores republicanos y portaban, al parecer, «cascos Molotov», cadenas y barras. Un número de la Guardia Civil pudo ver los hechos desde su domicilio y bajó a la calle, donde, tras identificarse, trató de contener a los manifestantes, quienes le atacaron, por lo que hubo de esgrimir su arma reglamentaria. Para amedrentar a sus atacantes hizo dos disparos, uno de los cuales alcanzó a don Manuel Montenegro Simón, de cuarenta y ocho años de edad, guarda de la central eléctrica que la empresa Fenosa tiene en el lugar, que había salido a la puerta al oír los gritos

y se encontraba a unos 30 ó 35 metros del lugar de los hechos.

Trasladado a la residencia sanitaria de la Seguridad Social, falleció a los pocos minutos de su ingreso, que fue un cuarto de hora después.

Según parece, en relación con los hechos se han practicado dos detenciones, de un chico y una chica, en la localidad de Moaña, en la riba, frente a Vigo. Se cree que los manifestantes, de uno y otro sexo, lanzaron un «cascos Molotov» contra un automóvil estacionado y que uno de ellos fue atropellado por un autobús al huir del lugar de la manifestación.

COCHE CARGADO DE EXPLOSIVOS EN GALDACANO

Minutos antes de las 10 de esta mañana se ha registrado una fuerte explosión en la localidad vizcaína de Galdacano, según ha podido saber Euzkadi, a 10 kilómetros de la capital, que provocó gran alarma en todo el vecindario.

Según pudo saber poco después, tal explosión ha sido causada por un potente artefacto colocado en el interior de un coche Seat 600, con placas de matrícula

HOY, CONSEJO DELIBERANTE EN EL PARDO

Hoy se reúne el Consejo de Ministros en el Palacio de El Pardo bajo la presidencia del Jefe del Estado. En esta ocasión, la reunión del Gabinete tiene carácter deliberante. Se espera que salgan todos los miembros del Gobierno, encabezados por su jefe, señor Arias Navarro.

Los dos últimos viernes, el Consejo de Ministros tuvo carácter decisivo.

la falsa, y que estaba dispuesto de tal forma que al abrirse las puertas del mismo estallase.

Una llamada anónima, recibida en el Ayuntamiento de la citada localidad, alertó sobre la inminente explosión de una bomba en las inmediaciones del cementerio de Galdacano. Fuerzas de la Guardia Civil y Policía Municipal localizaron el coche sospechoso y en su interior unos paquetes.

Intuyéndose, que tanto el aviso como la presencia de los paquetes eran pistas demasiado evidentes para lo usual en tales casos, la Guardia Civil adoptó medidas especiales de seguridad, proveyéndose de cuerdas para abrir las puertas del automóvil. Al quedar abierta una de las puertas se activó el explosivo con la clara intención de que de esa forma resultasen alcanzadas las fuerzas públicas. La onda expansiva destruyó completamente el automóvil y un cascote hirió a un brigada de la Benemérita en un muslo; también se ocasionaron roturas de cristales en el «jeep» de la Policía Municipal.

El guardia civil herido, al parecer, de carácter leve, ya que fue curado en su domicilio, ha sido trasladado, sin embargo, al Hospital Militar para realizarse algunas radiografías.

Se da la circunstancia de que este mismo brigada resultó herido en el atentado perpetrado por terroristas de E. T. A. en agosto de 1972, también en la localidad de Galdacano, cuando se murieron a tiros el policía municipal don Eloy García Cambra.

POLICIA AGREDIDO EN BARCELONA

Barcelona 1. (De nuestra Redacción.) Con motivo de la fiesta del 1 de mayo hubo algunas algaradas callejeras registradas en varios puntos de la ciudad y de la provincia.

Así, hubo manifestaciones subversivas con banderas rojas, lanzamiento de octavillas y gritos alusivos a dicha fecha, en el paseo de Fabra y Puig, en el interior de la Universidad Central y en la plaza del mismo nombre, a cargo de los estudiantes, y en Ripolllet y Cornellá.

La más destacada fue la agresión a un policía armado en Santa Coloma de Gramenet, al intentar detener a un individuo que estaba repartiendo octavillas subversivas. Otros cuatro que protegían su acción le agredieron con palos y barras de hierro que le produjeron traumatismo cerebral y otras lesiones. El policía se vio obligado a repeler la agresión de que era objeto, haciendo uso de su pistola, hiriendo a dos de sus atacantes, uno de ellos de carácter grave y el otro reservado.

OTROS INCIDENTES

Por otra parte, en el Parque de la Ciudadela y durante la celebración de una audición de sardanas en la llamada plaza de la Cascada, algunos grupos se han mezclado con los sardanistas lanzando gritos de carácter subversivo. Según informa Europa Press, parece que se ha practicado alguna detención.

Por otra parte, en la calle Pujadas, en el barrio de Pueblo Nuevo, personas en número indeterminado han arrojado un

LA O. T. A. N. ESTUDIARA ESTE MES SUS RELACIONES CON ESPAÑA

Posible reconsideración del tema Portugal tras el resultado de las elecciones

A lo largo de las reuniones que mantendrán diferentes Comisiones de la O. T. A. N. durante el actual mes de mayo, serán tratados diversos temas en los que se estudiarán las relaciones de dicha Organización con España, según se ha comunicado a Europa Press en fuentes bien informadas.

En la agenda de actividades de la O. T. A. N. está programada una reunión a nivel de embajadores para el próximo día 7 de este mes, a la que seguirá otra de la Comisión de Planificación Militar el día 22, y una tercera, a nivel de ministros de Defensa, el día 29. A esta última reunión tienen prevista su asistencia el presidente norteamericano Ford y el resto de los jefes de Estado de los países miembros de la O. T. A. N., a excepción de Giscard d'Estaing.

Las mismas fuentes añaden que, con posterioridad a las elecciones portuguesas, los órganos directivos de la O. T. A. N. podrían reconsiderar la postura que habían adoptado durante los últimos meses frente a dicho país.

Asimismo, para el día 16 de junio está prevista una reunión de la Comisión Nuclear de la O. T. A. N., en la que se abordarán temas relacionados con las distintas zonas de defensa de Europa occidental.

APARTAMENTOS EN EL ESCORIAL

UNICOS

POR SU MAXIMO CONFORT, ESTETICA Y CALIDAD

Tres dormitorios, tres baños, cocina totalmente amueblada y equipada (frigorífico, lavavajillas y cocina mixta de seis fuegos). Estar-comedor con chimenea francesa y amplias terrazas a maravilloso panorama, garaje, trastero y zona recreo-deportiva (tenis, frontón, parque infantil, club social, discoteca, zona ajardinada, etc.), en propiedad, incluido en compra apartamento. También apartamentos-estudios.

VENTAJOSOS PRECIOS PROMOCION Y FACILIDADES, CON HIPOTECA EN CAJA DE AHORROS A DIEZ AÑOS

Verlos en calle Santa Rosa, 5
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
Teléfonos 457 00 50 y 896 22 72

COMPLEJO RESIDENCIAL SAN LORENZO

LOS ANUNCIOS Y ESQUELAS PARA ABC
en Puerta del Sol, 10. Publicidad Castilla,
o llamando 231 37 35 - 221 87 83

ABC (Madrid) - 02/05/1975, Página 27

Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

Madrid, 2 de mayo de 1975. ABC: 27⁵⁶

La XVIII Demostración Sindical se desarrolló en esta situación. Muertes en manifestaciones, coches bombas, Carrero Blanco muerto por atentado hacía unos 5 meses escasos, etcétera. Pero en NO-DO y su estampa de las Demostraciones Sindicales no ocurría nada más que un público entregado a Franco y miles de trabajadores, trabajadoras ese año, en rendido homenaje al caudillo.

Se puede leer en la noticia del *ABC* del 2 de mayo de 1975: 21, cuáles fueron los diferentes espectáculos que tuvieron lugar aquella noche dentro del estadio del Santiago Bernabéu. En lo que se refiere al material folclórico relativo a Galicia, se observan los mismos elementos que en las últimas demostraciones. En ese caso, aprovechando el argumento dedicado a la mujer, el primer baila que desarrollan los grupos gallegos es una danza de 64 parejas -128 bailarines– que empieza con un grupo de mujeres en formación circular bailando con cintas blancas, pareciendo querer hacer referencia a las *danzas gremiais de cintas* con una locución que acompaña diciendo:

“Galicia, presentó la seriedad y elegancia de sus bailes en una vivaz pandeirada. 64 parejas mixtas realizaron con unas cintas diversos entramados como homenaje a la artesanía de las tradicionales encajeras”

La locución se refiere a la práctica artesana que las *palilleiras* desarrollan con el *encaixe* de bolillos, pero el tejido con el que se desarrolla esa actividad no tiene nada que ver con las cintas sino que se hizo siempre con hilos de lino, seda, lana y posteriormente de algodón. Por otra parte, tal y como indica Luís Costa-Vázquez:

En Galicia esta danza [danzas de cintas] fôrmana de 6 a 12 persoas; cada un colle unha das fitas de cor que están suxeitas a unha pértega. Está pértega nalgúns casos, coma en Pontevedra, levaba na punta unha alcachofa que se abría e “deixaba saír pombas e paxaros”, ou ven un monicreque que bailaba “gardando o compás da danza” (SAMPEDRO, 1942, páx. 195). Van xirando arredor do pao e vano trenzando coas cintas; despois teñen que o destrenzar seguindo o sentido contrario.[...] (Costa-Vázquez Mariño, 1997: 444).

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

De lo que ocurre en el baile que se expone en el NO-DO, nada que ver con lo que describen los investigadores de la materia: son muchas más de 12 personas (todas mujeres en este caso), no hay ninguna pértiga en el medio sino que las cintas se extienden porque un grupo de mujeres que las extienden bailando hacia el interior del círculo, dibujando entre ellas un círculo concéntrico más pequeño en el medio. Sí parece que hacen un pequeño trenzado, pero en lugar de destrenzarlas las dejan en el suelo y van bailando un picado de *muiñeira* para juntarse con su respectiva pareja masculina que ya está, en filas, esperando a que lleguen ellas bailando. Se trata de nuevo de una invención, de una recreación de un baile a partir de algunos elementos de otra danza, reconocible por característica pero mixtificada con elementos de la *muiñeira tipo*. Se trata de un producto mixtificado entre una *danza de cintas* y una *muiñeira tipo* en el que, prevalecen más los elementos asociados a la *muiñeira* tipificada y folclorizada que se solía desarrollar en las demostraciones sindicales. Todo parece indicar que el objetivo de los bailes, año tras año, era llevar una *muiñeira* aportando elementos nuevos que pudieran darle pinceladas de distinción para que no pareciese que siempre se bailaba lo mismo.

Por lo demás, los procesos que se muestran son los mismos de siempre. La música que acompaña al baile de los grupos gallegos es una *pandeirada* desarrollada solamente con percusión, quiere decirse, sin melodía (absolutamente impensable en la sociedad tradicional) pero de nuevo, a pesar de que la locución nos dice que efectivamente bailaron al son de la *pandeirada*, no podemos saber con certeza si la música con la que se montó el “Imágenes” fue la misma que con la que se desarrolló el baile. Por otra parte, de nuevo la marcialidad, la cantidad, la coreografía, los trajes simplificados en favor de lo homogéneo, posiciones corporales diferenciales, etc. La lectura es la misma que en cualquier otra demostración de los últimos años.





Quedaría por comentar que si, el homenaje a la mujer trabajadora se basaba en mostrar a mujeres bailando “homenajeando” el trabajo artesano de las *palilleiras*, la lectura de género sigue siendo la misma. El puesto reservado a la mujer gallega en el trabajo es aquel relacionado con la artesanía y además, con la artesanía textil; “la costura”. En unos minutos anteriores a la exposición del baile gallego, se veía a unas mujeres entrando en el estadio en motocicletas. Esa era la imagen más moderna que el régimen era capaz de asignar a las mujeres en una sociedad en la que las conquistas feministas empezaban por ahí, según el régimen. Al final, por mucho que entren en motocicleta y se suponga una estampa muy moderna, no deja de ser una imagen tópica, una instrumentalización sexual/puritana de la mujer que, encima de una moto se convierte en un objeto “sexualizado” al ojo masculino. Sigue siendo muestra del profundo machismo en el que vivía España.

Para concluir el recorrido por las Demostraciones, quedaría por decir que efectivamente hubo una evolución, no solo en el espectáculo en sí como propuesta general, sino también en las propuestas particulares que los grupos gallegos de Educación y Descanso. A pesar de que los procesos de folclorismo perviven desde el principio hasta el final, sí evolucionan sobre sí mismos. En las primeras Demostraciones Sindicales, como por ejemplo aquella II del año 1959 en la que presentaban las danzas y los bailes por primera vez, veíamos bailando grupos mucho más pequeño de baile, con unos 12 o 16 bailarines como máximo. El folclorismo estaba más en el hecho de que compartieras escenarios simultáneos 18 grupos a la vez. El número de los ejecutantes fue creciendo con el paso de los años hasta

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las Demostraciones Sindicales

llegar a ser, como en el caso de este último material, 128 personas bailando lo mismo. El sentido de estas coreografías es claramente aéreo ya que los dibujos coreográficos que se realizan son inapreciables desde el suelo. Si bien es cierto que el palco de honor en el que se sentaban Franco y las autoridades disfrutaba de un plano claramente cenital; en base a esta cuestión podemos concluir que las coreografías se ideaban para ser disfrutadas por ese palco de honor, y no tanto por el resto de los asistentes que, tenían que ver las coreografías de lado, de espaldas, etcétera.

La evolución de los trajes también fue notable. A pesar de que siempre se propusieron trajes homogéneos para dar una sensación uniforme, intrínseca a cualquier espectáculo de estas características, en el caso de los trajes gallegos se fueron definiendo los que se convirtieron en los colores identificativos de “lo gallego”: el rojo y el negro. Las faldas se fueron acortando más y más hasta llegar a ser una pieza más pastoril que otra cosa. Así, aparecían las medias de punta calada blanca y se dejaban ver los famosos *pololos* –aquella especie de calzones pudorosos e inventados, pieza de los trajes femeninos de toda España que la Sección Femenina ideó para que con el vuelo de las faldas al bailar no se llegara a ver nada que no fuese conveniente. El *dengue* del traje, cada vez más sencillo, más simple, incluso podemos decir, más pobre, como el traje en general, ya que, teniendo que vestir a más de 100 personas, no se podía esperar que los trajes fuesen una obra de artesanía tradicional, como sí lo eran los trajes que tenían en los baúles, guardados como oro en paño, las pocas mujeres gallegas que se habían podido permitir –o habían heredado como patrimonio familiar– la confección de un traje de semejante lujo artesanal.

El repertorio simplificado y reducido a la *muiñeira*, con agrupaciones también folclorizadas o aquellas representaciones que recreaban estampas “galaicas” junto con los grupos asturianos en los que la banda sonora era la reinterpretación de las melodías populares gallegas de compositores académicos madrileños, andaluces, catalanes e incluso gallegos.

Los procesos son comunes a las demostraciones pero sí evolucionaron con el paso de los años hacia fórmulas de mayor envergadura en favor de la mayor espectacularidad de la propuesta escénica. El rechazo posterior a modelos que pudieran parecerse mínimamente a

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

estos fue tan generalizado que de alguna manera, determinó el camino a seguir en el mundo del folclore.

Anexo II. Catálogo comentado de materiales sobre Educación y Descanso y las
Demostraciones Sindicales

ANEXO III.

CATÁLOGO COMENTADO DE MATERIALES SOBRE “LOS OTROS”

En este anexo hemos querido ocuparnos de todos aquellos materiales NO-DO que, en principio, parecen no corresponderse ni con la actividad de los grupos de Coros y Danzas ni con los de la Obra de Educación y Descanso. Pero lo cierto es que la cuestión se complica en este punto ya que los materiales son bastante heterogéneos entre sí y en muchos de los casos podría tratarse igualmente de la participación de Coros y Danzas, aun sin confirmación. Se trata de un material que se da a confusión puesto que en muchos de estos casos la locución no hace referencia explícita a los protagonistas.

El criterio de exposición de los casos es esta parte responde a dos cuestiones. El primer criterio de ordenación intenta agrupar los materiales atendiendo a quiénes son, o se supone que son, los protagonistas que aparecen en las imágenes. Y a su vez, en cada uno de los subepígrafes, hemos ordenado los casos atendiendo a la cronología de producción/proyección del propio NO-DO. Además, del mismo modo que figuran los casos de los Anexos I y II, en cada uno de los títulos de los NO-DO consta su numeración correspondiente en relación a la lista general de los 71 materiales que forman el corpus de esta investigación.

Hemos titulado esta parte como *Los “otros”* pretendiendo hacer alusión al hecho de que sean esos otros casos que están por fuera, en principio, del material sobre los Coros y Danzas o Educación y Descanso. Pero como veremos, muchos de los casos, aún bajo el anonimato, parecen responder a los esquemas de esas mismas dos instituciones. A lo largo de estas páginas intentaremos aclarar qué otras participaciones folclóricas se ven en las imágenes de NO-DO, con qué intención se utilizan y si estas responden o no a otro tipo de patrones musicales a los vistos en las agrupaciones folclóricas vistas en los casos anteriores.

Así pues, por un lado tenemos las imágenes que, siendo de NO-DO, hacen referencia a la actividad que otros grupos folclóricos hacían en esos años. Más allá de que los grupos de Coros y Danzas consideraban que estaban salvando al país y su cultura del peor de los olvidos, esa fue una consideración que ya los procesos vinculados a los “regionalismos” habían concluido en la segunda mitad del siglo XIX. Nos resulta de justicia manifestarlo aquí ya que, así como los procesos de folclorización no son exclusivos a la dictadura sino que se inician antes, y continúan después, la conciencia de la recogida del acervo cultural no es, ni mucho menos, exclusivo a la actividad de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Cuando en el año 1939 la Sección Femenina creó el Departamento de Música dentro de la Regiduría de Cultura en el que se desarrollaría la acción de los Coros y Danzas, en Galicia ya se habían fundado más de una decena de agrupaciones corales, folclóricas con cuerpo de baile y orfeones⁵⁷. La mayoría de ellas estaban en activo en el año 1936 y continuaron con su actividad más allá de la guerra. Algunos de ellos siguen trabajando hoy en día.

De todo este acervo, el franquismo apenas se hizo eco. Son escasamente tres materiales los que hacen referencia directa a otras agrupaciones folclóricas ajenas a Coros y Danzas pero hay que matizar que en muchas de las participaciones que se ven en NO-DO (cualquiera de sus entregas) no se especifica quienes son. Podrían ser grupos folclóricos de diversos puntos, pero también es verdad que bien podrían volver a ser los grupos de Coros y Danzas (lo cual es menos probable porque es seguramente la locución nos lo hubiera hecho saber; los Coros y Danzas de las diversas “regiones” españolas pocas veces quedaban sin presentar en NO-DO).

A parte de la escasa presencia de la que disfrutaban otras agrupaciones folclóricas de la época en el NO-DO, hemos dedicado otra parte de este anexo a aquellas presencias de grupos, personas que, bien porque no se conserva el sonido del material, bien porque no se

⁵⁷ Orfeón Coruñés, (1875); Orfeón brigantino, (1879); Orfeón Pacheco, (1880); Orfeón Eco da Coruña, (1882); Aires da Terra, (1883) Coro Toxos e Froles (1914); Agrupación Artística de Vigo (1915); Cántigas da Terra (1916); Foliadas e Cantigas (1916); Agarimos da Terra (1916); Cantigas e Aturuxos (1917); Sociedade Artística de Pontevedra (1917); Coro de Ruada (1918); Cantigas e Agarimos (1921); Airiños do Ulla (1923).

dice quiénes son, no podemos aventurarnos a definir quienes fueron, de una manera rigurosa por lo que quedan en interrogante.

El siguiente epígrafe lo hemos dedicada a las “curiosas excepciones” que no responden a ningún material “habitual” en relación a sus protagonistas y al uso que se hace del folclore en NO-DO. EN este sentido podríamos decir que se trata de materiales que se salen por fuera de lo representativo de la muestra. Hay cuatro materiales distintos en ella: una fiesta infantil en la que bailan niñas muy pequeñas vestidas con el traje regional, un reportaje sobre los niños y niñas de la Operación Plus Ultra, que un momento son recibidos por otros jóvenes que van vestido con el traje folclórico, otro dedicado a la artesanía popular gallega, y un último que hace un recorrido turístico por la villa de Pontedeume.

Y por último, hemos querido dedicarle un epígrafe al “pueblo”, es decir, a aquellos ejemplos en los que se muestra a personas desarrollando una actividad musical que se presenta como propia y popular. En cualquier caso, el material es tendencioso puesto que en algunos casos se pretende mostrar a ese “pueblo” pero en realidad puede ser simplemente un escenario recreando situaciones de cotidianidad que hagan creer al espectador que se encuentra ante imágenes veraces. No está nada claro de qué tipo de “pueblo” se trata o en qué condiciones se “retrata” en NO-DO. Se ha dividido ese epígrafe en dos separando los materiales en torno a dos suposiciones. Una, en la que se establece que probablemente no se trataría del pueblo sin más ya que parecen más bien situaciones previamente pactadas entre el propio NO-DO y aquellos y aquellas “figurantes” de las imágenes para un acto oficial al caudillo o para la simple grabación de NO-DO; una especie de “actores y actrices” que pudieran “actuar” allí con motivo del rodaje. Entrarían en este grupo materiales que hacen referencia a muestras folclóricas que habrían sido pactadas e incluso contratadas por el propio NO-DO para poder recoger imágenes con temática folclórica pero que pudieran simularse como populares y cotidianas para conceder veracidad al material.

La otra de las suposiciones se basa en la probabilidad de que sí sean hombres, mujeres y niños que se encuentran dentro de su contexto real. Son las imágenes de carácter más etnográfico ya que la mayoría de ellas están recogidas en el campo, la mayoría de ellas en el medio rural, medio que interesaba más a NO-DO en el retrato arcaísta de la Galicia de NO-DO. Muchos de los protagonistas anónimos que aparecen en esos materiales audiovisuales no podrían haber sido “actores” sino que se trata de gallegos y gallegas en su contexto real. El problema es, como la Antropología Audiovisual manifiesta con claridad, que ninguna cámara (y menos la del régimen) pasa desapercibida en el campo. Cualquier modelo de registro, más aun si es una cámara de cine, altera el campo natural en el que se inserta, por mucho que no lo pretenda. Esas son las imágenes en las que la sociedad gallega se presenta de una manera más tipificada y costumbrista. Personas reales en lugares reales, haciendo su actividad cotidiana pero tratados en las imágenes de NO-DO como una estampa de postal atemporal en la que el tiempo se detenía en favor de la costumbre y la tradición. Además, a pesar de que se trate de situaciones grabadas en su mismo contexto, ocurre que nunca jamás se producen diálogos de personas recogidas de manera real: la locución simula los diálogos mostrando una intención de representación etnográfica, utilizando el idioma gallego para dotar a las imágenes de veracidad cuando el resultado acaba por ser un documental claramente diseñado por NO-DO en la producción de una cultura que se ejemplarizaba de cara al resto de los y las españolas. Esa es, precisamente, la cuestión principal de esta segunda suposición. A pesar de que sí pueda tratarse de situaciones extraídas de contextos reales solo podemos ver lo que la cámara enfoca. No vemos cuántos operadores había, si había alguna otra persona dando indicaciones, cuántas tomas se hicieron de una misma situación, qué situaciones se estaban dando simultáneamente fuera del plano, etcétera. El y la espectadora solo pueden ver y oír lo que NO-DO quería enseñar o acaba por mostrar

[...] porque además de esa información de corte propagandístico, institucional, encontramos atisbos de otra realidad: rostros asustados que disimulan gratitud al paso de las autoridades, paisajes desolados por la Victoria, niños que saludan brazo en alto...Y, junto a estos destellos, otros espacios donde la ideología, los símbolos del Régimen no son tan patentes. Son esas imágenes en las que aflora el testimonio de lo cotidiano, lo singular, el tono más insignificante de la Historia, pero el lugar más fértil para recuperar nuestra memoria colectiva (aquello que nos conecta con las innumerables biografías anónimas, con las formas de vida de varias generaciones sembradas bajo el franquismo.

[...]

Interrogar a estas imágenes bajo un prisma que pretende ahondar en la mella que el franquismo dejó en la sociedad, ya no es un ejercicio de nostalgia sino ir un paso más allá. Rastrear aquí el modelo en que se fue forjando esa historia de los “hombres sin historia!”, de los figurantes de la Historia, es otra forma de descifrar la impronta de la Dictadura, algo mucho más delicuescente que la evidencia de un discurso o desfile. [...]

Esta es, sin duda, la revisión que precisa NO-DO: rastrear en él nuestro pasado inmediato, en la medida en que fue tejido y, al tiempo, cercenando en la larga noche del franquismo.

(Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 17-18)

El discurso audiovisual se construye más allá de lo que ocurre en la vida real. Todos somos conscientes del poder mediático de creación, invención; manipulación al fin y al cabo. Por lo que no es del todo relevante el decidirnos por si ese o aquel personaje es real o no porque finalmente, en las imágenes de NO-DO y en el discurso general de la noticia sabemos que están descontextualizados, tipificados y notablemente estereotipados. Y los discursos tienen efectos de verdad, es decir, generan o producen realidad, por más que los elementos y materiales que se usen no sean reales. Tanto los materiales de NO-DO que se ven agrupados en este “Los ‘otros’” como aquellos que veíamos en los dos anexos anteriores forman parte del mismo entramado discursivo. Articula ese discurso para producir una realidad y un mensaje sobre Galicia y desde ahí la traslada a las personas, tanto a aquellas del propio territorio (Galicia) como a aquellas del estado (España) como incluso a un mundo más amplio. Más que personas desarrollando su vida cotidiana se muestran “tipos” que sirven al franquismo en la propaganda y, sobre todo, en el aleccionamiento ciudadano de todo un universo moral y ético repleto de símbolos de dominaciones de género, de esencialismos que, pretendían mostrar la pureza, el fervor y la sencillez del campo, del honorado mundo campesino —en este caso el gallego— que mostraba a todos los españoles y españolas como habían de ser las cosas en ese nuevo proyecto que era España. Aquí os presentamos el catálogo comentado de estos materiales.

Las “otras” agrupaciones

- **21º) CABALGATA FOLKLÓRICA: 1953⁵⁸**

Las imágenes se corresponden con la cabalgata de presentación de la Feria Internacional del Campo del año 1953. La cabalgata se celebró el domingo 24 de junio por las calles de Madrid y,

Tomarán parte en ella grupos motorizados y a caballo, carretas y carros engalanados, tractores, calesas, grupos folklóricos, rondallas y bandas de música. Más de 400 señoritas, de la Hermandad de la Ciudad y el Campo, de la Sección Femenina, irán en los carruajes. Numerosos caballistas, con atuendo campero, se sumarán al desfile⁵⁹

Las imágenes de NO-DO en este caso son un buen ejemplo de tal cabalgata ya que en un minuto y medio de noticia se puede ver la participación de un buen número de “regiones” en sus carrozas, paseando por Madrid. Todo hace suponer, tal y como se indica en la locución en el noticiario, que las representaciones folclóricas debieron correr a cargo de diversas agrupaciones, venidas a Madrid para tal celebración. En el caso de la carroza o carreta gallega se observan los elementos o características básicas de la cultura gallega folclorizada: hombres y mujeres con un traje regional muy simplificado⁶⁰, sentados en una carroza adornada por los dos elementos arquitectónicos más repetidos en NO-DO en lo que al retrato de Galicia se refiere: un hórreo (representación absoluta del universo rural) y un cruceiro (representación absoluta del fervor religioso).

⁵⁸ NOT N 543 A (1953). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-543/1485857/> (00:01:42 – 00:03:03)

⁵⁹ “Canarias participará en la cabalgata anunciadora de la Feria Internacional del Campo, que saldrá el domingo con los camellos y un camellero”. Madrid, 21 de mayo de 1953. En: *ABC*: 33. Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/05/21/033.html> [Fecha de consulta 23/12/2015]

⁶⁰ Con las partes imprescindibles para ser reconocible como “gallego” pero sin un estudio del mismo ni de cada una de sus partes.



Es importante matizar en este punto que, tratándose de una cabalgata para inaugurar la feria internacional del campo las regiones figuran de la misma forma estereotipadas a través de sus elementos rurales principalmente, fosilizados como si de una postal se tratase; molinos de viento en el caso de las provincias manchegas, utensilios de labranza, se precipitan en unas imágenes en donde la aldea se pasea en “típica comparsa” por las calles de la gran ciudad capital de Madrid. La carroza de Galicia se mostrará en dos ocasiones. Una de ella la ya mencionada. La otra, unos segundos más adelante, muestra la misma carreta pero esta vez se ve a los protagonistas de la misma, cantando mientras son acompañados por un *pandereteiro*. No llegamos a saber qué agrupación es exactamente, pero incluso la locución deja testimonio de que se trataría de la participación de agrupaciones, coincidiendo además con un concurso de cantos y danzas que se desarrolló también entre grupos folclóricos extranjeros.

- **23º) FRANCO EN GALICIA: 1953**⁶¹

Se trata de una noticia con motivo de la visita de Franco a Coruña por los festejos de Santa Margarita, de ahí que el título de la misma sea “Franco en Galicia”. Es la primera noticia del Noticiario 557 B y su duración es de unos 50’’ aproximadamente.

⁶¹ NOT N 557 B (1953). Consular en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-557/1487107/> (00:00:28 – 00:01:13)

La locución es la que informa del motivo de este material y gracias a ello sabemos que Francisco Franco, acompañado de Carmen Polo de Franco, se encontraba en la ciudad de A Coruña para participar de los festejos de Santa Margarita; o al menos eso es lo que dice la locución. Los primeros planos van a ser dedicados al Generalísimo y otras personalidades así como por planos generales de las multitudes presentes al acto, aplaudiendo la llegada del Caudillo; planos que expresan de nuevo legitimidad popular hacia el régimen y el Jefe del Estado.

En lo propiamente musical vamos a ver varias cuestiones, de las cuales una es nueva: actuando en un escenario vemos a una coral vestida con los trajes regionales gallegos que, según el locutor son el coro de “Cántigas da Terra”⁶² y estarían cantando “letras alusivas en las inspiradas *regueifas*”⁶³. En un escenario completamente ocupado por banderas nacionales colgante vamos a ver varios bailes. Por un lado vemos una *muiñeira*, realizada por parejas mixtas enfrentadas y dispuestas en círculo, como si se tratase de una ronda cubana y, por otro lado de nuevo, el “tipo” de los infantes: un niño y una niña de unos diez años, con el *traje de fiesta*, bailando otra *muiñeira* a pesar de que la música de fondo no cambie.

El noticiario cierra con un plano de un Francisco Franco y Carmen Polo sonrientes, aplaudiendo sentados a los participantes del acto mientras otros hombres próximos a ellos son captados mirando a cámara, desentendiéndose del acto así como del Generalísimo y su esposa.

⁶² Agrupación folclórica fundada el 28 de diciembre de 1916 en A Coruña bajo la dirección musical Mauricio Farto Parra y formada, en el momento de su fundación, exclusivamente por hombres. En: http://www.cantigasdaterra.com/mantemento/historial_cdt.pdf. [Fecha de consulta 01/07/2014]

⁶³ Cantos que ejecutaban dos personas, generalmente hombres, en forma de disputa dialéctica cuya único recurso debía ser la capacidad de cada uno de ellos para improvisar coplas. En este caso concreto no ha de entenderse que la fórmula que se estuviera interpretando se correspondiera con esta práctica tradicional puesto que el simple hecho de que la interpretación corriese a cargo de una coral folclórica implica un esquema cerrado y no abierto a la improvisación como sí pasaba en su forma popular.



Cántigas da Terra



Franco y Carmen Polo

- **24º) FESTEJOS TRADICIONALES: 1954⁶⁴**

En este caso, la noticia es todavía más breve que la anterior (48'') y el material musical no es excesivamente rico pero nos ha parecido interesante su consideración porque, en la ciudad áurea (Ourense), y con motivo de la “Batalla de las Flores” –cabalgata celebrada con carrozas y adornadas con flores que se desarrollo con motivo de las fiestas del Corpus Cristi a principios del mes de julio– se muestra la cabalgata que en el 1954 se organizó para esa fiesta.

El único dato a tener en cuenta en el presente noticiario es la participación en la comparsa del coro ourensano “Ruada”. Este coro gallego, fundado el 5 de octubre de 1918⁶⁵, enlaza con el “Cántigas da Terra” del noticiario anterior.



⁶⁴ NOT N 600 A (1954). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-600/1480964/> (00:00:31 – 00:01:18)

⁶⁵ En: <http://www.coralderuada.com/index.php?sec=historia&ap=1918-1919>. [Fecha de consulta 17/04/2008]

- **25º) LA CORUÑA: 1954**⁶⁶

Narra la participación de la agrupación coruñesa, Cántigas da Terra, en una novillada en plaza de toros de Coruña, presidida por Francisco Franco y Carmen Polo. Tal participación fue breve, ya que solo fue un paseo por la arena de la plaza, tocando y saludando a las personalidades allí presentes, antes de que salieran los diestros a la plaza. En las imágenes se ven primero unas imágenes de la playa de Riazor, una vista del puerto desde el mar, la llegada a la plaza de toros de Franco y su esposo, el paseo tocando de Cántigas da Terra vestidos con los trajes de gala, y las imágenes relativas a la corrida de toros.

Solo comentar lo ya dicho en numerosos ejemplos: el uso constante del folclore en homenaje a las instituciones y personalidades del régimen, principalmente a Franco. De nuevo el uso del folclore como elemento colorista de homenaje popular que sin duda no habría sido tal porque es más que probable que Cántigas da Terra, como es en este caso, hubiera ido pagada o obligada, directa o indirectamente, ya que no habría sido fácil de justificar la ausencia del grupo ante una petición institucional expresa.

- **36º) EXHIBICIÓN FOLKLÓRICA: 1960**⁶⁷

Retrata un desfile de las casas regionales de Madrid por las calle de la capital, según la locución, organizado por la Casa de Asturias, con motivo de la ofrenda a San Isidro en el día del patrón, festividad local de la ciudad de Madrid. En la página 63 del ABC de 17 de mayo de 1960 se recoge la noticia del acto con las siguientes palabras: “El domingo, a las ocho y media de la mañana, con motivo de la festividad de San Isidro, patrono de Madrid, hubo misa en la ermita del Santo, en la pradera que lleva su nombre, y ofrenda de frutos por la Sección Femenina. También se ofició otra misa en la ermita de la Casa de Campo.”⁶⁸

⁶⁶ NOT N 609 B (1954). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-609/1482959/> (00:00:30 – 00:02:04)

⁶⁷ NOT N 908 B (1960). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-908/1469133/> (00:06:05 – 00:07:13)

⁶⁸ “El ayuntamiento y la diputación presidieron los actos organizados en Madrid con motivo de la festividad de San Isidro”. Madrid, 17 de mayo de 1960. En *ABC*: 63. Consultar en:

Según la locución indica, la participación folclórica en el desfile parece partir de las distintas Casas Regionales afincadas en Madrid por lo que hemos considerado tener este ejemplo en cuenta en el subepígrafe dedicado a “otras agrupaciones” por no tratarse, en principio, ni de los Coros y Danzas de la Sección Femenina ni de grupos exclusivos de Educación y Descanso. Si bien es cierto, la participación en este tipo de acto era más bien difusa, al igual que en las vistas Demostraciones Sindicales en las cuales, los grupos de Educación y Descanso eran, en muchos casos, grupos de agrupaciones folclóricas que eran llamadas por la organización sindical para participar de los actos. De la misma manera que ocurre en las Demostraciones Sindicales, en este caso es probable también que participaran agrupaciones folclóricas de cada una de las regiones, pero en principio consideraremos que la participación corrió a cargo de las Casas Regionales, organizaciones que aun existen hoy en la ciudad de Madrid, también conocidas como “Centro Asturiano de Madrid” o “Centro Gallego de Madrid”, etc.

Las imágenes se centran en dos escenarios distintos. Uno de ellos el desfile, por las calles de Madrid en donde se ve pasar a los grupos folclóricos, vestidos con los respectivos trajes regionales. El segundo escenario transcurre en la Plaza de la Villa de Madrid en donde se van a desarrollar las actuaciones folclóricas de algunos de los grupos participantes, entre ellos, el gallego.

- **53º) VII FERIA DEL CAMPO: 1968⁶⁹**

El documental narra la VII Feria Internacional del Campo, uno de los eventos con certamen anual dentro del régimen y que figura retratado en NO-DO en una buena cantidad de ocasiones. En el corte audiovisual que interesa en el análisis se ve a Francisco Franco

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1960/05/17/061.html> [Fecha de consulta: 24/12/2015]

⁶⁹ DOC COL 3131 (1968). Dirección: Juan Manuel de la Chica Pallín. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/7-feria-del-campo-1968/2898560/> (00:08:19 – 00:09:48)

visitando la exposición de Galicia, una de las varias que habría visitado. Tratándose del tipo de evento que era, lo que se muestra en las imágenes es menos de lo que se dice en la siguiente locución:

“Ahora Franco se dirige hacia su tierra, estamos llegando al noroeste español. Son las ricas provincias gallegas, la Suiza española de fértiles prados, generosas costas marisqueras y un paisaje, las más de las veces, dulce y un tanto melancólico. Cada provincia tiene su día, que festeja por todo lo alto. Ahora, el pulpo, elaborado con destreza y en diversos estilos, se ofrece a los amantes del extraño –por su forma–cefalópodo”.

En lo que a la locución se refiere, Galicia aparece retratada por su riqueza, por su verdor, por su marisco, por su dulzura y melancolía, por su gastronomía. En las imágenes, acompañadas por esa retórica característica de la locución de NO-DO, el interior de una “típica casa gallega” y sus “típicos elementos” (lejanos ya en cualquier casa gallega del año 1968), folclore, gastronomía y vinos. En lo que a la música se refiere, una agrupación folclórica formada por numerosos integrantes –hombres, mujeres, niños y niñas– baila en el medio de la gente, vestidos todos con un traje regional “de gala” pero con características simplificadas, todos ellos homogéneos entre sí, picando puntos de *muiñeira*⁷⁰ mientras son acompañados por una banda sonora de *muiñeira*, una de las utilizadas habitualmente por NO-DO, que viene acompañando a la imagen desde el pabellón de Asturias y que va a atravesar los dos minutos escasos que se dedican a Galicia.

No se llega a especificar de qué agrupación concreta se trata pero sin duda sí se trataría de alguna porque la participación infantil evidencia además un sistema de enseñanza escolarizada del folclore; es decir, que se trata de alguna agrupación que tenga escuela de baile. Lo que sí podemos llegar a saber es cuál era la agrupación que estaba tocando para acompañar el baile ya que se llega a distinguir el nombre en el parche del bombo, espacio reservado tradicionalmente al nombre del grupo. Se trata, por lo que podemos leer de “Os Gaiteiros” de Lalín, pueblo del interior de la provincia de Pontevedra.

⁷⁰ Expresión que se suele utilizar para explicar que los ejecutantes del baile dibujan *o punto* en las filas enfrentadas a diferencia de *a volta* en la que desarrollan una ronda o vuelta conjunta.



- **58º) ORENSE: 1971**⁷¹

Documental en color, género que empezó a ser habitual a partir de 1958, de poco más de 11 minutos de duración en el que se retrata la provincia de Ourense y sus posibilidades de ocio y entretenimiento con objetivo de promoción turística. Es coherente con la política de promoción turística que se vendría desarrollando desde los años sesenta y, a pesar de que ya se puede ver que estamos en los años setenta y que el lenguaje de NO-DO se ha dulcificado y modernizado, las pervivencias de los tópicos y del uso del folclorismo siguen estando presentes. De nuevo Galicia, en este caso a partir del protagonismo de Ourense, resumida en su belleza, en su verdor, en su ancestralidad, en sus usos y modos de vida, en su folclore –gastronomía rica y abundante, fiestas populares, trajes regionales, *muiñeiras*, etcétera.

Los minutos relativos al uso del folclore son el corte comprendido entre el 00:07:30 y el 00:08:42 y muestran una romería, a pesar de que no se indica cuál exactamente. Gente de fiesta, comiendo, bebiendo, cortando pulpo y en el medio de los comensales, bailando, el folclore vestido con el traje que lo legitima para hacerlo: el llamado “traje regional” que, en este caso, muestra ya una notable evolución estética.

⁷¹ DOC COL 1001 (1971). Dirección: Juan Manuel de la Chica Pallín. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/orense/2905059/>.

Recomendamos el visionado completo del documental por su interés, sin embargo, el material específico de análisis se corresponde con el corte 00:07:30 – 00:08:42)

La imagen que abre la secuencia muestra el primer plano de dos *bombeiros* con dos grandes bombos –situación extraordinaria donde las haya ya que, en una agrupación tradicional al uso, no se contemplaba la presencia de dos bombos, en primer lugar, por ser innecesaria musicalmente–, en cuyos parches se lee el nombre de la agrupación: “Ballet Gallego Rey de Viana”. “Excma. Diputación Provincial. La Coruña”.



Si se recuerda el caso particular del “Ballet Gallego Rey de Viana”, fue visto en el Anexo I de la presente investigación en el documental a color “Vigo y la Camelia” (1975)⁷². Ya entonces comentábamos las particularidades de esta agrupación coruñesa, cuya filosofía al respecto del folclore tenía mucho que ver con el concepto de ballet, concepto que estaba incluido en el propio nombre de la agrupación y que definió la evolución de la estética de la agrupación con el paso de los años ya que derivó – tanto en la estética de baile, como en la coreografía, como en la confección de la vestimenta– en una mirada al ballet evidente que reinterpretaba los diferentes elementos constitutivos del folclore gallego. Disfrutó de gran éxito en los años 70, 80 e incluso 90 pero posteriormente soportó duras críticas por atribuírsele el llamado “complejo cultural” desprendido de su constante necesidad de dignificar la música tradicional a partir del ballet clásico y no a partir de la dignificación de lo propio. A favor o en contra, de lo que no cabe duda es de que se trataba de una propuesta musical diferente que se ve con claridad en el caso del citado caso de “Vigo y la Camelia” del año 1975 retratado en el Anexo I.

⁷² DOC COL 1684 (1975). Dir. Miguel Melcón Hernández. (p. 658-659)

- **59º) GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA: 1971**⁷³

Análisis desarrollado en el capítulo 13.

- **71º) VISITA REAL A LA CORUÑA: 1976**⁷⁴

Se trata de uno de los material más tardíos de esta investigación. Francisco Franco habría fallecido ya por lo que era Don Juan Carlos de Borbón el que asumía no solo el trono real de España sino también la jefatura del estado la cual, según la Ley Orgánica de Sucesión le habilitaba para serlo y para nombrar, así mismo, al Presidente del Gobierno. Nos encontramos pues en el período de la Transición.

El documental cubre el recorrido del monarca y su esposa, Doña Sofía por la ciudad de A Coruña. Los momentos más interesantes para el análisis son los relativos al discurso del Rey ante una abarrotada Plaza de María Pita en la que terminó el discurso con tres vivas del cual uno es, cuanto menos, sorprendente: ¡Viva La Coruña, Viva Galiza⁷⁵, Viva España!.

Justo después, el homenaje folclórico, y con el la continuidad de su uso, por parte de diversas agrupaciones. El esquema se mantiene: el poder observando desde un plano cenital, el pueblo en la plaza y en medio el baile, entre otros, decenas de parejas de niños y niñas vestidos con el “traje regional” bailando una *muiñeira* compleja debido, principalmente, a la heterogeneidad de grupos bailando simultáneamente en la plaza; todos bailando lo mismo pero cada uno en su parcela espacial junto a su agrupación folclórica.

⁷³ DOC COL 0911 (1971). Dirección: Juan Manuel de la Chica Pallín.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/gimnastas-japoneses-espana/2900954/> (00:11:23 – 00:12:56)

⁷⁴ DOC COL 2016 (1976). Dirección José López Clemente. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/visita-real-coruna/2825928/> (00:01:56 – 00:07:30)

⁷⁵ Dice claramente Galiza, no Galicia. El primer término fue considerado uso propio de nacionalismos e incluso independentismo, por lo que es un testimonio del modelo de transición que se dio en España en contradicción con situaciones que se viven en la actualidad..



Los no mencionados

- **6º) FESTEJOS POPULARES: 1946⁷⁶**

Se trata de una noticia de poco más de un minuto de la que no se conserva el sonido. El programa de mano del noticiario nos indica que la romería que se ve en las imágenes es la de Santa Margarita en la ciudad de A Coruña, celebrada aún hoy en día, en el parque que lleva el mismo nombre el último fin de semana del mes de agosto.

El contenido de las imágenes empieza con la procesión de la imagen de la Santa, acompañada por diferentes personalidades municipales, militares y eclesiales, de una agrupación tradicional que parece ser un cuarteto de dos gaitas, tambor y bombo y de una banda de música en *pasarrúas* que va siguiendo a la imagen. Posteriormente las imágenes se centran notablemente en la presencia popular de los y las congregadas en el parque de Santa Margarita para celebrar el día de romería: grupos de personas comiendo en grupo, manteles estirados en el campo con comida y bebida o algunos romeros preparando carne.

Los últimos veinte segundos estarán dedicados a actos folclóricos que podrían haber tenido lugar aquel día en el marco de la romería. Un escenario con músicos tradicionales, parejas individuales bailando en un escenario, que lo cierto dan más bien la sensación de concurso de baile de parejas que actos musicales que estuvieran programados ese día. Lo que está claro, es que no podemos saber con exactitud si esas imágenes se corresponderían

⁷⁶ NOT N 192 A (1946). Consultar en: [http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-192/1467268/\(00:04:37-00:05:59\)](http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-192/1467268/(00:04:37-00:05:59))

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

con lo ocurrido aquel fin de semana de agosto ya que estas mismas imágenes son las mismas con las que se cerrará el DOC BN “Campeones de la Amistad” (1948) que veremos a continuación, material en el que se narra la visita a España (y Galicia) del equipo de fútbol nacional argentino en el marco de las relaciones diplomáticas entre ambos países.

No parece que se trate de Coros y Danzas de la Sección Femenina pero sin duda se trataría de agrupaciones folclóricas diversas. Podría haberse tratado de un concurso o de alguna exhibición de baile pero nos movemos en el plano de las conjeturas ya que no podemos saber con exactitud ni si las imágenes se corresponden con los hechos de aquel día ni a razón de qué se ven imágenes de parejas individuales bailando. Lo que está más o menos claro es que, la representación folclórico musical que se muestra en las imágenes no es una manifestación popular, entendiendo por popular en este caso, a la gente del pueblo bailando de romería sino que vemos con claridad una exhibición y un lugar escénico en el que desarrollar el mismo. Fuera lo que fuese, muestra folclórica o concurso de baile, no son los romeros y romeras los que vemos bailar en las imágenes.



- **8º) CAMPEONES DE LA AMISTAD: 1947**⁷⁷

Este documental narra audiovisualmente la visita del equipo nacional de fútbol argentino en España. El deporte, en concreto el fútbol, fue otro de los elementos tratados por el régimen como una “embajada en la pacificación internacional”. Teniendo en cuenta que se trata de un documental del año 1947 sabemos que la Segunda Guerra Mundial había concluido con la victoria aliada y el régimen atravesaba por una de las peores crisis internacionales. No es casual el hecho de que sea el equipo argentino el que viajaba a España dado que el gobierno de este país recaía sobre Juan Domingo Perón que presidía Argentina desde 1946 y con el que el gobierno franquista entabló buenas relaciones internacionales cuando la ONU rompió las relaciones diplomáticas con España por el manifiesto apoyo que había prestado a los totalitarismos europeos en la Segunda Guerra Mundial.

El documental cuenta la gira del equipo argentino por España así que mezcla imágenes deportivas con imágenes pseudoetnográficas de las diferentes regiones por las que se fueron desarrollando los partidos amistosos; de ahí el título del documental “campeones de la amistad”. Vemos un Madrid nevado, Barcelona, Euskadi, Valencia, Galicia, etc.

Este material audiovisual está íntimamente relacionado, tanto cronológicamente como temáticamente con el documental en blanco y negro dirigido, al igual que este mismo, por Alberto Reig Gonzalbes⁷⁸ en el cual NO-DO seguía el recorrido de Eva Duarte de Perón por España en su gira Arco Iris. Ambos documentales son del mismo año (¡947) y ambos están firmados por el mismo director. Y también íntimamente ligado con el NOT N 291 B (1948) en el que se hacía la crónica del viaje de los Coros y Danzas a Argentina en aquella singular embajada folclórica. Los tres materiales, entendidos como parte de un todo o de una estrategia común, dan cuenta no solo del interés que el régimen tenía en vincularse con Argentina en un años en los que la diplomacia bloqueaba a España sin remisión sino también de cuál fue el papel de NO-DO, como aparato cinematográfico, en hacer “saber”

⁷⁷ DOC BN 000 (1947). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/campeones-amistad/2845953/> (00:23:13 - 00:28:04)

⁷⁸ “La primera dama argentina en España”. DOC BN 000 (1947). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes

a los y las españolas como efectivamente las relaciones entre ambos países eran buenas y cordiales y por lo tanto no había nada que temer.

Los minutos relativos a aspectos musicales gallegos van a ser escasos pero bastante complejos ya que el material es el mismo que hemos visto en el NOT N 192 A (1946) relativo a la romería de Santa Margarita en A Coruña. Parece material que podría haber sido rodado en diferentes contextos y en el caso de las imágenes repetidas es una evidencia dado que hay un año de desfase entre un material y otro.



Imagen de pareja de niños bailando que ya vimos en el NOT N 192 A

- **12º) COSTUMBRES RELIGIOSAS Y POPULARES: 1950⁷⁹**

Se trata de un material que tampoco se conserva con sonido, lo cual no deja de ser una lástima porque en este caso el material visual nos muestra un concurso de bailes, seguramente en la ciudad de A Coruña. Bajo el título de “Costumbres religiosas y populares”, se abre la noticia, la cual da comienzo al noticiario entero.

Las imágenes nos enseñan una vista de una ciudad que parece ser Coruña, de un pinar con gente comiendo para dar paso a un plano general sobre una gran multitud que dirige su mirada a un solo punto: el escenario del concurso de baile.

⁷⁹ NOT N 402 A (1950). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-402/1487317/> (00:00:25 - 00:01:30)

La primera pareja de baile es mixta, vestida con traje folklórico y bailando *muiñeira*. Los músicos acompañantes, todos varones, van a formar el “cuarteto tradicional”: dos gaitas, bombo y tambor.

Una imagen del jurado, sentados tres hombres en una mesa de madera, con gafas de sol y apuntando en los papeles que tienen delante, nos indica que se trata de un concurso de bailes, los cuales, según informan los trabajos de Casero y de Suárez Fernández, solían ser habituales. Todos los bailes que se ven, a pesar de que no hay sonido conservado, son *muiñeira*, según los puntos de los pies.



- **13º) LA FERIA DEL CAMPO: 1950⁸⁰**

Se trata de un “Imágenes” sobre la “Feria del Campo” de 1950, una exposición que ofrecía una representación de cada una de las “regiones” a través de unos pabellones culturales. Cada uno de estos pabellones albergaba en su interior diferentes elementos referentes a la cultura concreta de cada uno de estos pueblos. El material al que hemos prestado atención ha sido a aquel que se refiere al pabellón de “Galicia” y se trata de un minuto escaso de montaje, del cual no se conserva el material sonoro.

Las primeras dos imágenes, consecutivas al título con el que se abre el “Imágenes” (“Galicia”), son un *gaiteiro* tocando vestido con el traje y con una cruz cristiana detrás.

⁸⁰ IMAG N 284 (1950). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/feria-del-campo/2867158/> (00:05:22-00:06:26)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Para empezar esta imagen hace referencia simbólica al catolicismo y eclesial que el régimen adscribía siempre a Galicia. El segundo plano reafirma estos elementos ya que se muestra un cruceiro de piedra.

En los siguientes planos vemos diferentes utensilios “típicos” gallegos. El objetivo perseguido de la exposición sería una especie de muestra etnográfica regional. Por esto mismo, el material visual de este “Imágenes” es interesante: muestra directamente cuáles eran las consideraciones culturales que se tenían de Galicia, expuestas en este caso a través de esta feria.

Los aspectos culturales escogidos: utensilios de cocina (*potes* y cucharones de hierro, por ejemplo), un hombre vestido de traje regional haciendo zuecos (ningún traje de gala se hubiera usado para el ejercicio de tal actividad), una gallega vestida también con traje de gala hilando en una tejedora; imágenes que jamás se hubieran dado en una situación real, por supuesto, y como aparecen y que ponen de manifiesto que estos personajes no solo eran actores sino que además estaban atravesados por un proceso de tipificación y folclorismo.



Con respecto a elementos musicales, además de los trajes regionales repetidos una y otra vez en todos los personajes mostrados en el “Imágenes”, vamos a ver a cinco hombres bebiendo vino blanco arrimados a una barra de tasca, improvisada para la ocasión, cantando con una actitud que sí era, y es, muy habitual entre los hombres, gallegos y no gallegos *cantar a peito henchido*. La imagen de las cantineras de la tasca es otro caso de más de

situación folclorizada; vestidas con una especie de traje regional, sirviendo vino, maquilladas, con collares y pendientes; en resumen, con una indumentaria que a nadie, de tener un traje de esas características, se le hubiera ocurrido usarlo ni para servir vino en una cantina, ni para nada que no fuese un gran día de fiesta.

- **16º) SANTIAGO DE COMPOSTELA: 1952⁸¹**

En este caso el noticiario es de un minuto escaso (52 segundos). La noticia transcurre en Santiago y, como siempre hemos visto al tratarse de Compostela, vuelve a hacer referencia a su significado eclesial: la bendición del arzobispo de Santiago a la virgen de Fátima “que Galicia ofrenda al pueblo canario de El Paso”, Las Palmas.

La ceremonia de bendición, seguramente tuviera lugar en el Instituto Rosalía de Castro, -en aquel momento un centro exclusivamente femenino-, ya que la muestra de bailes regionales se llevó a la práctica, tal y como indica la locución, en el patio central del citado instituto. Hasta el momento en el que aparecen las chicas bailando, la música de fondo es orquestal, de carácter solemne, en modalidad menor y con toques de timbal.

La música cambia en el momento en el que, ya en el patio del citado edificio, aparecen cuatro mujeres y dos hombres bailando *muiñeira*. La locución sigue explicando la circunstancia religiosa del acto mientras suenan dos gaitas, un tambor muy claro y, seguramente un bombo. En las imágenes nunca aparecen los músicos aunque sin duda estarían allí para ambientar el baile. La *muiñeira* bailada que se muestra en la proyección está totalmente coreografiada y no deja de ser llamativo que los dos únicos hombres que hay en un grupo de seis personas, aparecen bailando enfrentados, es decir, como si fueran pareja. Este tipo de situaciones extrañas de género son habituales en el franquismo precisamente por los diversos intentos de desligar todo baile de su simbolismo entre géneros opuestos. Por ello hay muchas ocasiones en las que las mujeres adoptan en el baile roles masculinos (especialmente antes del año 1961 en el que se permitió la participación masculina en el baile); es más, en el momento en el que en Coros y Danzas todos los

⁸¹ NOT N 488 B (1952). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-488/1469684/> (00:01:45 – 00:02:38)

bailarines eran mujeres, estos “roles cambiados” no solo eran habituales sino una estrategia repetida. El problema surge cuando al recuperar una *muiñeira* tal y como era bailada en su lugar de origen, se conservaban muchos puntos de baile cuya función era comunicar con la pareja, heteronormativa, en la sociedad tradicional. En resumidas cuentas, intentando asexualizar los bailes, se caía en situaciones totalmente descontextualizadas y francamente extrañas; una especie de “lesbianismo ritual” que se daba través del baile suelto, teniendo en cuenta que en los pueblos se bailaba, para *mozear*. Parte del capital simbólico de los hombres ante el resto de los hombres tenía que ver con el baile precisamente puesto que aquel que era considerado como buen bailarín disfrutaba de la admiración, tanto de hombres como de mujeres.

Esta anomalía verdaderamente aberrante [que no hubiese hombres en Coros y Danzas] se tradujo en una tergiversación total de las danzas folklóricas españolas, que en su gran mayoría son de pareja (hombre-mujer). Para subsanar este “pequeño inconveniente”, eran bailadas por dos mujeres vestidas como tales o por una vestida de mujer y la otra de hombre. (Casero, 2003: 65)

Como cierre de noticia vemos que, sobre la misma *muiñeira* de fondo, una pareja de “inocentes” niños (un niño y una niña), vestidos también con el traje folklórico, bailan, como no podía ser de otro modo, una *muiñeira*. El noticiario concluye con estos niños acercándose a las autoridades para ser “honrados” con besos y cariños por parte de los eclesiásticos y militares presentes en el acto.



- **28º) DISTINCIÓN A MR. LODGE: 1956**⁸²

Se trata de un “Noticiario” muy breve, apenas 30’’, en el cual se recupera el uso de la música y el baile folclórico en su uso institucional. En este caso, se trata de la visita del embajador norteamericano en España, John Davis Lodge. La visita transcurre en la ciudad de A Coruña.

Se trata pues de un material que pone de manifiesto cómo las relaciones internacionales estaban cambiando en España. Los vínculos diplomáticos españoles estaban en apertura precisamente gracias a las relaciones que se fueron estableciendo con los E.E.U.U. después de haber sido rechazada años atrás. El llamado Plan Marshall puso en marcha una serie de ayudas económicas para la reconstrucción europea tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, de las cuales España no disfrutó por el bloqueo que se había establecido a su gobierno.

“En honor del ilustre visitante se celebra una exhibición de danzas regionales. Mientras suena la gaita, los componentes de esta agrupación ejecutan sus mejores bailes”

De fondo, además de la locución, y solo en el momento en el que son proyectadas las imágenes de la danza, *muiñeira*, de nuevo *Muiñeira de Lugo*, al igual que en el “Imágenes” anterior IMAG N 554.

Esta vez bailan seis parejas, y en esta ocasión se trata de dos filas enfrentadas una con seis hombres y en frente con seis mujeres. Es la primera vez, que constan un número igual de hombres y mujeres bailando en parejas mixtas enfrentadas. El único *punto* que se llega a ver completo posee un claro significado de género. Los hombres marcan el *punto* arrodillándose a los pies de las bailarinas mientras ellas dan una vuelta sobre sí mismas. Teniendo en cuenta que nos encontramos en el año 1956, a pesar de que la presión moral de la Iglesia seguía siendo fundamental, se van aproximando los años del “aperturismo” en la década de los sesenta. A pesar de que el término “aperturismo” hace referencia

⁸² NOT N 716 A (1956). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-716/1486028/> (00:02:54 – 00:03:46)

principalmente a aspectos de tipo económico, se puede decir que con la llegada de los años sesenta las exigencias morales fueron suavizándose. Este hecho vuelve sobre la necesidad de cambio del franquismo al final de los años cincuenta para ir abriéndose al exterior tanto a nivel económico como diplomático. Por estos años también se ve cambiar a los Coros y Danzas de la Sección Femenina que, primero tímidamente pero ya después de un modo casi obligatorio, incorporaba a los hombres a los bailes folclóricos apelando al recurso de veracidad en el baile por lo que el uso de parejas mixtas se hará más frecuente con el paso de los años y entonces la dominación de género se hará patente a través de esas parejas heteronormativas, y no a través de aquellas parejas “lésbicas” que teníamos en los primeros años. En estos años será cuando la estética del baile femenino y la del masculino se irán diferenciando notablemente, poniendo de manifiesto los ejercicios de dominación a través del baile y de su representación.



- **38º) ACTUALIDAD NACIONAL: 1962⁸³**

Este es un material único en todo el recorrido de nuestros materiales de estudio. Mantiene características comunes a los demás pero hay algo en él que lo convierte en excepcional que tiene que ver con la presencia de la mujer como instrumentista.

Vamos a comenzar por explicar cuáles son las características comunes que mantiene con muchos otros materiales NO-DO: narra la visita oficial de un miembro del gobierno a la ciudad de Vigo. El visitante en este caso no va a ser Franco sino el Ministro de Marina

⁸³ NOT N 1029 C (1962). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1029/1470603/> (00:00:50 – 00:01:28)

Pedro Nieto Antúñez (ferrolano de nacimiento al igual que el jefe del estado y militar de la Marina) al puerto de la ciudad de Vigo. Sustentó la cartera de marina desde el año 1962 hasta el 1969 por lo que esta noticia es una noticia de tipo institucional, como muchas otras del noticiario, en el que Nieto Antúñez visita en Vigo diversas instalaciones relacionadas con el mundo naval. Es una característica común también a muchos de las noticias de este tipo –aquellas en las que NO-DO se hace eco de una visita o inauguración institucional– el uso del folclore en dicho acto, sea como un “adorno” folclórico al acto en sí, sea como símbolo de legitimación popular al poder. En este sentido, no estamos ante una novedad.

La novedad es quién, en este caso, ejecuta el ejercicio folclórico: Mujeres *gaiteiras*. Mujeres intérpretes haciendo un *pasarrúas* por el puerto junto con otra más que lleva el tamboril. Hasta ocho mujeres *gaiteiras*. Y he aquí una sorpresa absoluta ya que es el único documento audiovisual de NO-DO en el que, aunque sea por un aliento de tres segundos⁸⁴, aparecen mujeres tocando. Lo cual, por un lado, demuestra, que las había y, por otro, que NO-DO no las mostraba. El único vínculo que parece tener con el DOC COL 1940 (1973) es el hecho de que esta última imagen también se habría desarrollado en Vigo ya que el barco que aparece atracado en la imagen indica que es vigués. No sabemos nada más, la noticia se corta inmediatamente ahí; tan veloz como si incluso no se quisiera que se vieran a mujeres ni bailando, ni cantando, ni dando palmas, ni sirviendo vino, ni cogiendo agua. Mujeres tocando, a través de sus propios cuerpos activos desarrollando el ejercicio activo del “hacer música” sin necesidad de estar supeditadas a la figura masculina del *gaiteiro*.



⁸⁴ 00:01:24 a 00:01:27

En un material, que como en tantos otros, la locución y las imágenes inciden en el mensaje pro institucional e inmutable del franquismo, cuya línea en relación a la mujer siempre estuvo y estará (en los años siguientes) focalizada en los valores que el franquismo reservaba a las mujeres, aparece la huella de la subalternidad, de la desobediencia de los cuerpos femeninos, de las mujeres contemporáneas a NO-DO que no se veían, no se mostraban, pero sí estaban a pesar de tener que esperar al año 1962 para verlas aparecer en un plano, de tres segundos nada más, pero de NO-DO, dejando testimonio visual de que no solo había *gaiteiros*, sino también *gaiteiras*. Si eran mujeres casadas, madres, solteras, de la Sección Femenina o de otra agrupación no lo sabemos porque nada de ellas se dice, pero eran mujeres tocando ante un plano de NO-DO. Al fin aparecen, y solo en este material, mujeres no solo bailando, cantando o dando palmas, sino tocando aquellos instrumentos que solo los hombres estaban, tiempo atrás, legitimados a tocar en público.

- **69º) GASTRONOMÍA GALLEGA: 1976⁸⁵**

Análisis desarrollado en el capítulo 14.

Curiosas excepciones

- **26º) FIESTA INFANTIL: 1955⁸⁶**

Se trata de una noticia de algo más de un minuto en el que el carácter populista y propagandístico de NO-DO queda más que claro, así como un ejemplo más de la falta de coherencia entre sonidos e imágenes. La locución narra cómo, con motivo del nacimiento del nieto de Franco, su esposa Carmen Polo ha organizado una fiesta infantil, “invitando a todos los niños de El Pardo” a una merienda de paella al aire libre. La noticia es un sucederse de imágenes de niños y niñas corriendo por el campo, comiendo, saltando,

⁸⁵ NOT N 1736 A (1976). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1736/1468258/> (00:08:08 – 00:10:56)

⁸⁶ NOT N 626 A (1955). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-626/1485777/> (00:00:29 – 00:01:44)

jugando. Tales imágenes y semejantes protagonistas no dejan de evidenciar el carácter populista del régimen, ya no solo a través de NO-DO, sino incluso en sus variopintas celebraciones. Por otra parte, qué mejor forma que endulzar la cara de un régimen político, que mostrando a un sin fin de niños y niñas jugando al corro, con flequillos repeinados y lacitos de domingo en el pelo de las niñas. Se pone de manifiesto la fuerte dimensión paternalista del régimen y de cómo la figura de Franco se erigía, no solo como Jefe de Estado sino como patriarca. Franco, según NO-DO, abre su casa y se presenta ante todos como Padre. Como “Padre de la Nación” pero también como “Padre” de todos y todas las españolas a quienes cuida y protege a través del ejercicio de su mando.



Pero además, el día de la celebración disfrutó a su vez de manifestación folclórica que en este caso consistió en mostrar a niñas bailando el folclore. Así que, mientras suena la misma *muiñeira* que hemos escuchado en el NOT N 488B (1952) y en el NOT N 557 B (1953), vamos a ver bailando, no a niñas o niños gallegos, sino a niñas de unos siete años otra danza regional, vestidas, por supuesto, con el traje. Esta vez la audiencia no va a ser Franco, ni Carmen Polo, ni “Evita” sino que los personajes honoríficos a los que van dedicados los bailes, y, aquellas hacia las cuales las niñas danzantes se dirigen, son las dos nietas de Franco. De este uso no solo se desprende el uso folclorístico de los haberes musicales sino que también se pone de manifiesto el sentido de continuidad generacional, muy especialmente en la mujer la que, ya desde muy niña, muestra esas virtudes para la danza folclórica del país, ese “salero” y “gracia” femeninas que los Coros y Danzas enarbolaban allí donde fueran.

Cuando por fin aparezcan cuatro niñas “gallegas”, bailando *muiñeira* ante las nietas del Generalísimo, habrán pasado veinte segundos de los cuales todos se corresponden, en imágenes, con bailes de otras regiones y las dos nietas de Franco. La *muiñeira* que se oye de fondo sonoro va a acompañar a las imágenes hasta el final del noticiario; son 40’’ de música pero solo 4’’ se corresponden con la imagen de la *muiñeira* danzada por estas cuatro niñas. En ningún momento llega a verse un solo músico.

- **34º) SPAIN, CASTELS AND FIESTAS: 1959⁸⁷**

El interés de este documental a color reside en su intención ya que se trata de un recorrido turístico por diversos puntos de interés por todo el territorio español y locutado en inglés a pesar de ser de producción y realización española. Esto viene a significar que se trató de un documental producido con el objetivo de ser exportado con una finalidad evidente de llamada al turismo extranjero.

Por si el idioma no fuese una estrategia evidente, en el título del documental aparece el tópico de lo español resumido en eso de España, Castillos y Fiestas, en el que solo parece faltar el sol y la playa para terminar de evocar el tipismo asociado a lo español, tanto por parte del exterior como del interior. En coherencia con esta línea argumental, los paisajes, situaciones, arquitecturas y ritos que se ven representados a través de las imágenes recorren los iconos más emblemáticos de lo considerado como –aun hoy en día– “lo español”: playas, sol, mar, comida, castillos, molinos de viento, Don Quijote, el flamenco y el mundo gitano, la tuna, San Fermín, la Semana Santa, la Feria de Abril, etc. Saliéndose de esa “estampa” también se hace referencia a aspectos culturales como puede ser la mención a Miguel de Cervantes, Goya y sus pinturas, la ciudad de Barcelona, etc.

⁸⁷ “SPAIN, CASTELS AND FIESTAS” [no consta signature] (1959). Dirección Jesús Fernández Santos. Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/spain-castles-and-fiestas/2889075/>. Recomendamos el visionado completo del documental por su interés, sin embargo, el material específico de análisis se corresponde con el corte 00:12:13 – 00:14:18.

Se trata de uno de los primeros documentales en los que se articula de una manera clara la política exterior de turismo a seguir en la década de los sesenta y que daría paso al aperturismo y el desarrollismo tecnócrata del régimen franquista. La política turística sería asumida a partir del año 1962 por el ministro Manuel Fraga Iribarne, el impulsor más claro de esta estrategia y de esa mirada exótica de España, que ha llegado a nuestros días puesto que los recursos que el propio Fraga ideó para llamar al turismo siguen operando hoy en las estrategias de marketing de la marca España.

Es interesante el visionado de todo el documental, cuya extensión es de unos 25 minutos, para llegar a comprender con claridad cuál es la mirada que opera desde el poder sobre cada uno de los diferentes territorios del estado español los cuales, uno por uno, aparecen reducidos a su versión más tópica y típica. Pero centrándonos en el material específico relativo a Galicia nos iríamos directamente al corte entre el minuto 00:12:11 y el 00:14:16. En esos dos minutos de película el único espacio gallego retratado en las imágenes es la ciudad de Santiago de Compostela pero, en esta ocasión, de una manera un tanto excepcional, en relación a las prácticas habituales de NO-DO sobre dicha ciudad. En este caso no se muestra una Compostela eclesial, salvando el hecho de que se muestra la Basílica de Santiago desde su imagen más icónica en la Plaza del Obradoiro, sino que más bien retrata el vínculo de la ciudad con su vida universitaria. Y el vínculo surge con la tuna. Los dos minutos de imágenes son el seguimiento de la tuna por las diversas plazas que rodean la catedral de Santiago. En este caso no se hace referencia de algún tipo al “folclore regional” sino que la representación musical escogida para este caso es la tuna universitaria. Pero aunque sea un ejemplo distinto, no es una mirada extraordinaria sino la traslación del mismo ejercicio folclorista a un objeto diferente; la tuna y no las gaitas.

Como último apunte mencionar que en las fichas de catálogo de Filmoteca Española no consta signatura concreta sobre este documental pero a través del título, fecha y dirección se podrá acceder a él, tanto en la página web de RTVE como en los archivos de la filmoteca.

• 44º) INFORMACIÓN NACIONAL: 1965⁸⁸

Muestra unos “juegos medievales” que se celebraron en Santiago de Compostela durante tres días en el mes de agosto de 1965, con motivos de los “Festivales de España”. Esta idea de celebrar lo “medieval”, siempre presente en el franquismo (en los libros de historia, en el uso del lenguaje, en las figuras históricas que se enarbolaban en el discurso católico imperial, en la reinvención de ciertos espacios arquitectónicos, en las grandes gestas y mitos, etc.), muestra la constante mirada que el régimen y sus instituciones pretendían para España en su pasado medieval, reviviendo la supuesta grandeza del imperio, los valores católicos, el garbo y la proeza de sus guerreros y los ejemplos de moral cristiana y española de los Reyes Católicos o de Santa Teresa de Jesús. El periódico ABC recoge la noticia de la siguiente forma, con fecha de 4 de julio de 1965⁸⁹.

COMPOSTELA
TORNEO MEDIEVAL ANTE EL OBRA-DOIRO

Santiago 3. (De nuestro corresponsal.) La plaza de España será el escenario de las justas de armas que se celebrarán en Compostela durante el próximo mes de agosto. Para ello ha de ser enarenada la plaza, cuya pétrea pavimentación hubiera sido muy duro suelo para los caballeros andantes que caigan derribados por las certeras y potentes lanzas de sus adversarios. No correrá la sangre, pero sufrirán, sin duda, muy serios batacazos los atletas que restauren a lo vivo los torneos medievales. El marco no puede ser más espléndido; cabe el Obradoiro catedralicio, que concede a la plaza uno de sus populares nombres, y junto al Hospital Real, que si bien convertido en Hostal, le da el más usado todavía.

Quizá sea ya un poco tarde para enviar farautos o heraldos a las Cortes o capitales de Europa, retando a los valerosos caballeros de ellas a concurrir a las justas de Santiago. Aunque la rapidez actual de las comunicaciones no exija la anticipación de Suero de Quíñones, quien desafió a sus colegas, con licencia del Rey Don Juan II, a principios de año para acudir al Passo Honroso que había de comenzar el 10 de julio.

No se ha elegido en este Año Santo, al

modo de aquel de 1434, un puente como el de Orbigo, en el Camino de Santiago. Se ha preferido, para palanque del torneo, a la misma ciudad del Apóstol, con el fin de proporcionar a las muchedumbres forasteras un espectáculo grandioso. Ningún lugar mejor—supera a cualquier puente, fuente o árbol maravilloso—para suscitar la emulación de los caballeros andantes.

Tendrán que acelerarse los preparativos y suponemos que no tardará en anunciarse el nombre del caballero que mantenga el Passo del Obradoiro.

Compostela, que en su rica historia carece de precedentes en que basar estas justas, habrá de improvisarlas ahora, siguiendo acaso el ceremonial de los juegos de cañas; puesto que éstos sí que se verificaban antaño en las fiestas del Apóstol, organizados por la noble Cofradía de Santiago. Pero fuera de murallas, en la carrera del Conde de Altamira.

Hogaño las cañas se tornan lanzas. No obstante, hemos de confiar en que ninguno de los caballeros andantes que acudan al reto del mantenedor pase a ser un “martir de la caballería”. Es decir, que sufra la suerte de tanto torero, boxeador, alpinista o piloto de carreras, pasando a mejor vida.

El deporte medieval, que no era mucho más sangriento que la mayoría de los actuales, estará en su versión moderna considerablemente suavizado. Y por ello es de esperar que surjan bravos mocetones dispuestos a romper lanzas, en cumplimiento de un amoroso voto.—BOROBO.

⁸⁸ NOT N 1180 A (1965). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1180/1476739/> (00:05:49 – 00:07:54)

⁸⁹ “Compostela. Torneo medieval ante el Obradoiro”. Madrid, 4 de julio de 1965. ABC: 59. Consultar en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1965/07/04/059.html> [Fecha de consulta 24/12/2015]

En este mismo recorte del ABC se recogen unas palabras en las que se reconoce que, “Compostela, que en su rica historia carece de precedentes en que basar estas justas, habrá de improvisarlas ahora [...]” Se trata de recreación inventada que parte de una mirada mítica, exótica incluso, “orientalista” por utilizar un concepto conocido en la antropología (Said, 2013). Un discurso definitorio construido e impuesto como cierto desde el poder. Elementos medievalistas mixtificados con elementos modernos, como ocurre en este caso a través del uso de la instrumentación tradicional de gaita, tambor y pandereta y de una *muiñeira* en la que sus danzantes van ataviados con trajes de carácter medieval, en lugar de los “típicos” regionales⁹⁰. Una invención.



Y la locución refuerza el sentido y significado de la celebración, así como el sentido desde el cual se lleva a cabo, del pensamiento androcéntrico que reside en los conceptos de “dama” y “caballero” y del ejemplo que se pretende como modelo de lo “español”.

“Durante tres días, la Plaza del Obradoiro, presidida por la catedral compostelana, se convierte, por obra y gracia de los Festivales de España, en marco de una estampa de la Edad Media. Aquí resucitan, como arte de magia, los desfiles espectaculares de damas, caballeros duchos en juegos de destreza, servidores, palafreneros, jueces de campo y eclesiásticos, con su acompañamiento de músicos y danzantes que formaban el cortejo de rigor en los viejos torneos de la época medieval.

La evocación que ahora presenciamos, sigue fielmente los moldes del pasado, y constituye una reconstrucción de aquellas fiestas singulares que encarnaban el espíritu caballeresco y aventurero de la Edad Media. Mil años separan ya nuestra época, inspirada en otros módulos deportivos muy diferentes, de estas luchas en que los caballeros cruzaban lanzas

⁹⁰ Corte entre el 00:06:30 y el 00:06:36

y ponían en peligro sus vidas para ganar el corazón de una dama. Las venerables piedras del Obradoiro en la plaza que se extiende ante la catedral de Santiago, son hoy testigos, como hace diez siglos, de estos lances de honor llegados al recuerdo de las antiguas peregrinaciones jacobeanas. Lo mismo a caballo que pie a tierra, el espíritu caballeresco traza unas normas de nobleza, que seguirán siendo ejemplo de las edades venideras”

La locución habla por si sola pero por añadir algo a su elocuencia basta prestar atención al uso de los sustantivos como “estampa”, “damas y caballeros”, “servidores”, “cortejo”, “evocación”, “pasado”, “honor”, “nobleza” y a los adjetivos calificativos como “caballeresco”, “aventurero”, “venerables” etc. Del texto de la locución se desprende, por un lado, esa innegable admiración del franquismo al pasado medieval –aun inventado–, a la Iglesia y a la religión y a los valores de un modelo profundamente patriarcal en el que “los caballeros cruzaban lanzas y ponían en peligro sus vidas para ganar el corazón de una dama” concluyendo con un mensaje de futuro en la consunción de esa nobleza (para los hombres) y esa sumisión (para las mujeres) en “las edades venideras”.

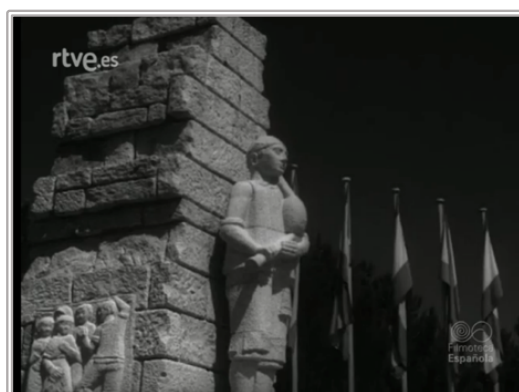
- **45º) INFORMACIÓN NACIONAL: 1965**⁹¹

Bajo ese mismo título, que se fue convirtiendo con los años en un encabezamiento “tipo” de NO-DO en los sesenta, se muestra la inauguración de una escultura; la inauguración por parte de Manuel Fraga –Ministro de Turismo en ese momento– de la estatua al “Gaitero Gallego” en el pueblo de Ribadeo, provincia de Lugo. No solo los procesos de folclorización y estereotipia afectan a las manifestaciones musicales, sino que cualquier elemento de la vida cultural y/o artística de un pueblo es susceptible de los mismos procesos. En este caso, no deja de ser un reconocimiento claro a una de las herencias musicales más importantes de la cultura popular gallega, como es el caso del *gaitero* (que no *gaiteira*, aunque sí hubiera alguna como se ha mostrado antes) por parte del franquismo. Pero también es cierto que se trata de un reconocimiento, o un homenaje, no tanto al ejercicio popular del gaitero, a su importante rol a jugar en el micro mundo social y cultural en el que se movía, sino que resulta, a la fuerza, museificada, convertida

⁹¹ NOT N 1180 B (1965). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1180/1476713/> (00:00:17 – 00:00:48)

más en una “postal” de piedra o en una “estampa típica” institucionalizada con la presencia del poder, un detalle pintoresquista, desposeído de cualquier significado cultural real y de su potencia simbólica.

La escultura, obra del escultor ourensano Antonio Faílde, sigue hoy en día en su sitio con la placa que reza en *lingua galega*: “*Ao gaiteiro galego*”, pero el acto se convierte, al fin, en otro acto institucional más, en otra inauguración en donde el folclore, el canto y el baile, se vuelven a vestir de gala para recibir a las personalidades del estado y rendirle, aparentemente, sentido homenaje.



- **48º) INFORMACIONES Y REPORTAJES: 1966⁹²**

Se trata de una noticia interesante por original. La noticia es del 19 de septiembre de 1966 y abre con una imagen del Hostal dos Reis Católicos en la Plaza del Obradoiro de

⁹² NOT N 1237 C (1966). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1237/1469441/> (00:02:46 – 00:03:49)

Santiago de Compostela. Por la puerta del edificio va a salir una comitiva muy especial: los 16 niños y niñas de la Operación Plus Ultra.

La llamada operación Plus Ultra tuvo su origen en un programa radiofónico de la cadena ser en el año 1962 que se llamaba “Todo para los chicos”. Este programa dio lugar en el año 1963 a la llamada Operación Plus Ultra que consistía en la elección de 16 niños y niñas de cualquier punto de Europa que reunieran una condición extraordinaria: haberse sacrificado para ayudar a otros. Eran escogidos entre miles de propuestas de actos honorables que llegaban a concurso a través de informes que redactaban los maestros, sacerdotes y otras entidades relacionadas con la educación infantil al conocer algún caso que coincidiera con las bases del concurso.

Estos 16 niños y niñas del Plus Ultra pasaban a ser una suerte de héroes infantiles y pasaban el año recorriendo la península ibérica –e incluso el extranjero– en los aviones de Iberia (empresa que formaba parte de la organización del concurso) recibiendo honores de estado, militares, homenajes populares, recepciones oficiales y muestras de cariño en general.

El viaje de estos once niños y cinco niñas –de los cuales la gran mayoría eran españoles (cuestión bien significativa)–, para este noticiario, empieza en Santiago de Compostela. Precisamente por ello se les ve saliendo, acompañados de otros niños vestidos con el traje folclórico, del Hostal dos Reis Católicos, hotel en el que estaban alojados los niños, según dice la locución. En esta noticia son recibidos por el cardenal Quiroga Palacios para mostrarles su admiración, la Escuela Naval de Marín les recibe con honores y les concede la insignia de “guardia honorario”, visita a Roma para conocer al Papa Pablo VI en audiencia pública. En este artículo del ABC se puede leer en qué consistieron los actos heroicos que llevaron a estos niños a ser merecedores de tales honores. Puede verse a través de la lectura como esas actos heroicos, sobre todo en el caso de las niñas, está íntimamente relacionado con los roles de cuidado, que, por otra parte era el papel de género fundamental asignado a la mujer española por el régimen.

DIEZ NIÑOS ESPAÑOLES Y SEIS EXTRANJEROS COM- PONEN LA «OPERACIÓN PLUS ULTRA 1966»

Próximamente iniciarán su viaje, que finalizará en Madrid con el estreno de una película sobre el tema

Diez niños españoles y seis extranjeros componen este año la relación de los incluidos en la "Operación Plus Ultra", que patrocinan Iberia y la Cadena S. E. R. Anoche, el Jurado de la "Operación"—compuesto por la señora Pía Moretti, que representó a la R. A. I. italiana y a los organismos extranjeros que colaboran en la "Plus Ultra"; señorita Lulu de Lara, regidora de Prensa de la Sección Femenina; don Manuel Augusto García Viñolas, director de "No-Do"; don Manuel Rodríguez Cano, director de la S. E. R.; don Juan Vinierra, secretario general de Iberia; don Miguel Allas, secretario general del Instituto de Crédito de las Cajas de Ahorro; don Manuel Blanco Tobío, director de "Arriba"; don Luis Blanco Vila, de "Ya"; don Jesús de la Serna, subdirector de "Pueblo"; don Luis Apostúa, sub-

director de "El Alcázar"; don Carlos Conejero, jefe del gabinete de Prensa del Ministerio de Marina; don Fernando Grau, delegado de Enseñanza del Ayuntamiento de Madrid; don Feliciano Lorenzo Gálvez, jefe de programas infantiles de T. V. E., y don Enrique Bravo, secretario de la Comisión Católica de la Infancia; actuando como secretarios del mismo don Joaquín Peláez y don Adolfo Hurtado, de la S. E. R. e Iberia, respectivamente—, otorgó los premios, correspondientes a la edición 1966, a siete niños y tres niñas, que se unían a los designados por los organismos delegados en Alemania, Bélgica, Austria, Francia, Italia y Portugal.

DE VIGO A BARCELONA

De Vigo es María José Domínguez Pombo, que con sus siete años ya ha salvado a sus tres hermanos menores del incendio que se declaró en su casa. De Barcelona es Ramón Garriga, nacido en un pueblo de la provincia, Centellas, que cuenta diez años de edad, y que con evidente riesgo de su vida sacó de un sótano inundado con dos metros de agua, a un compañero de colegio. Entre María José y Ramón, están Francisca Zoraida García Juárez, de Gijón; Rosita Infante Carballo, de Madrid; Sebastián López Urbano, de Tenerife; Manuel Callejón Fernández, de Almería; Ramón Ventosa Berlanga, de Barcelona; Francisco Martínez Segura, de Alicante; Pablo Ricar Esquerda, de Lérida, y Jorge Vicente Mesquero Aguiló, de Orihuela.

MOSAICO DE HEROÍSMOS

Las historias de los diez niños tienen diversos matices, casi iguales en algunas. La edad les domina. Con siete, ocho o, incluso, catorce años, es difícil vivir más natural e intensamente. No son, en absoluto, niños-prodigio. Son, en todo caso, representantes de unas generaciones incipientes, que pueden ser mejores que las que les precedieron. En los diez niños se premia a los cientos de ejemplos de abnegación y heroísmo que permanecen ocultos, que no llegan a la luz pública.

Francisca Zoraida es "la vista" de su familia. Sus padres son ciegos, así como dos hermanos. Francisca Zoraida, diez años, cuida de todos, les atiende, prepara la comida y, además, va cuando puede a clase y prepara su ingreso de bachillerato, allá en Gijón.

Otro caso de abnegación familiar es el de Rosita Infante, de doce años, madrileña, que cuida a sus nueve hermanos y atiende su casa, porque su madre es asistida.

La vida de Sebastián López Urbano, un tinerfeño que cuenta ahora trece años, ha sido un constante sacrificio desde que tenía seis. Durante la larga enfermedad de su madre—muerta recientemente—, Sebastián la atendió como supo. Ahora es albafil, con su padre, y continúa, además, atendiendo su reducido hogar. Manuel Callejón Fernández, de once años, es pastor por tierras de Almería. Cargó a sus espaldas a un amigo que se había herido en la cabeza mientras permanecían en el monte y logró llevarlo hasta un caserío. Ramón Ventosa Berlanga, con sus quince años, es el veterano de la "Operación". Su vida, desde tempranísima edad, ha estado marcada por la muerte de sus mayores, de los que componían su familia. Ramón cuida ahora a un tío suyo, inválido, y trabaja para mantenerlo.

Francisco Martínez Segura, hijo del teniente jefe de la Guardia Civil de Villajoyosa, salvó de perecer arrojada por el tren a una niña de dos años, que se hallaba jugando en la vía férrea Alicante-Denia. Sin pensarlo, Francisco se lanzó con sus nueve años de valor y la arrebató de la muerte por centímetros.

Pablo Ricar Esquerda, junto con dos amigos, encontró una bomba. Uno de ellos la golpeó con una piedra y el artefacto ex-

pló. Pese a sus heridas, Pablo, que solamente tenía entonces ocho años, cargó sobre sus espaldas a uno de ellos y lo llevó hasta el pueblo, allí en Cogul (Lérida).

Finalmente, Jorge Vicente Mesquero Aguiló, de once años, que vive en Orihuela y que salvó de perecer ahogado a un primo suyo en una playa de Torrevieja.

Con estos diez niños españoles se alinean dos niñas, una alemana y una belga—Sigri Missbach y Marie Jeanne Peeten—, y cuatro niños, un portugués—David Teixeira Dasilva—, un francés—René Thomas—, un italiano—Dorindo Crepaldi—y un austriaco—Herbert Lehenbauer—. Todos ellos participan plenamente de las condiciones de ejemplar bondad o sacrificio.

Los dieciséis pequeños se encontrarán próximamente en Madrid para realizar el viaje con que les obsequian la S. E. R. e Iberia, como premio a sus excepcionales valores humanos, y en el que visitarán Roma—donde serán recibidos por Su Santidad—, Galicia, San Sebastián—donde el Jefe del Estado les recibirá igualmente—, Barcelona, Valencia, Alicante, Tenerife y Las Palmas. El día 29 asistirán al estreno de la película "Operación Plus Ultra", y, por iniciativa de la Confederación de Cajas de Ahorro, los niños que lo necesitan disfrutarán de una beca de estudios.

SELECTOS APARTAMENTOS

7.680 y 7.800 ptas. m²

EN COMUNIDAD

Hall, comedor-estar, dos dormitorios, cocina, baño, terrazas, calefacción y agua caliente central, garaje.

Superficies de 50 a 94 m².

Precios desde 385.000 a 623.000, pagos aplazados sin intereses.

Renta libre. Extraordinaria inversión.

Zona Doctor Esquerdo - Niño Jesús



LAGASCA, 27 - T. 275 54 04

TECNICO COMERCIAL PARA MAQUINARIA DE SOLDADURA ELECTRICA

(CO. 2 - RESISTENCIA)

Se precisa persona de 23 a 35 años, equiparado a perito industrial eléctrico o similar para residir en Madrid y dispuesto a viajar por toda España.

- Experiencia en organización y animación en ventas.
- Don de gentes y gran espíritu de trabajo.
- Preferible con conocimiento de soldadura y dominio de francés.

Escríbnd con "curriculum vitae" y pretensiones a Técnico MS. Apartado 731. Madrid Reserva absoluta. (16.730.)

VENDO SOLARES

Doctor Esquerdo. De 400 a 1.500 m². Teléfono 225 15 19.

VD. QUE NO DISFRUTO DE VACACIONES

Régalo solicitando plaza en **TIJ**
(TURISMO JUVENIL
Y TURISMO SOCIAL)

| | | 1 sep. 16 sep. |
|---------------|-----------------------|----------------|
| COSTA BRAVA | BLANES | 2.900 2.400 |
| | CALELLA | 3.460 2.900 |
| COSTA del SOL | MARBELLA | 2.660 2.660 |
| | TORREMAR S. PEDRO AL. | 2.460 2.400 |
| | S. PEDRO AL. | 3.460 2.400 |
| PORTUGAL | CASCAES | 3.460 3.460 |
| PALMA | CIUDAD | 3.900 3.900 |

15 DIAS TODO INCLUIDO

Servicio Técnico Via Facs. Gaf. 96
Información: TIJ, Conde Xiquena, 5, 2.
222 55 67 - MADRID (4)

IMPORTANTISIMA EMPRESA DE AUTOMOCION

BUSCA PARA MADRID

PROSPECTORES DE MERCADO

Hombres jóvenes, hasta veinticinco años, con el servicio militar cumplido, que quieran iniciarse durante un periodo de seis u ocho meses en la actividad más dinámica y de mayor y más amplio porvenir: la venta.

Sueldo fijo e incentivos. "Curriculum vitae" y fotografía al Apartado 7.103 de Madrid. Ref. 16.332. (16.332.)

PEUGEOT 1966

Con placa turística.

ENTREGA RAPIDA

RECOMPRA GARANTIZADA

AUTOTODO, S. L. - Agencia Oficial

Ventas y servicio:

Hermosilla, núm. 123 - Teléfono 256 30 13

MADRID - 9

ABC (Madrid) - 26/08/1966, Página 44
Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2019. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrasta de acuerdo con las condiciones existentes.

Madrid, 26 de agosto de 1966. ABC: 44⁹³

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Aquellos y aquellas que tengan hoy en día unos 50 años sabrán que por aquel entonces era todo un acontecimiento social de masas y cualquier niño y niña de España soñaba con ser un niño Plus Ultra y así conocer diferentes lugares de España e incluso al Papa. Los valores tradicionales del catolicismo están más que presentes en la valoración de los ganadores del concurso y las consideraciones de género también.

El hecho de que parte de los informes surgieran de la institución católica y que parte de las personalidades que recibían a los niños eran eclesiales da cuenta de cómo se educaba a todos los niños y niñas a través de NO-DO y de los referentes éticos y morales que suponían ser estos niños para todos los demás.



Pero además la noticia tiene un “tono” europeísta claro puesto que algunos de los niños y niñas procedían de diversos puntos de Europa. Un niño portugués, una joven alemana, un chiquillo francés, daba ese “color” europeísta al proyecto de la Operación Plus Ultra cuando en realidad se trataba de un proyecto claramente español y católico, nacido en la radio española en 1962 con el programa “Todo para los chicos” de la cadena SER, creado por Joaquín Peláez, proyecto que hizo posteriormente suyo la administración franquista y que extendió a otros niños y niñas europeos en un claro ejercicio diplomático de “europeización”.

Lo que ocurrió en el Hostal dos Reis Católicos en Santiago de Compostela y el hecho de que salgan del hostal otros niños vestidos con los trajes folclóricos tiene que ver con uno

de esos homenajes que los niños recibieron: bailes folclóricos en honor a los niños de la Operación Plus Ultra lo cual entronca con la “tradición franquista” de utilizar el folclore con un objetivo embellecedor del acto y a su vez vincula el homenaje al pueblo ya que finalmente, ese folclore se suponía un saber del pueblo. *Ergo*, si el folclore es del pueblo, y, tratándose de un homenaje folclórico, el mensaje simbólico que se desprende de esto es que es ese “pueblo” anónimo el que, a través de lo que es suyo, honra a sus héroes infantiles que, a su vez, aunque no anónimos, son también el “pueblo”.

- **60º) INFORMACIONES Y REPORTAJES: 1972**⁹⁴

Se trata de una noticia, de alguna manera, similar a la anterior. Similar en cuanto a que tiene lugar en Santiago de Compostela, similar también cuanto que se trata de una visita a la ciudad de un colectivo particular y similar, por último, en cuanto a que esa visita fue recibida en la ciudad, entre otros homenajes, por “*señoritas ataviadas con los trajes regionales*”, según palabras textuales de la locución.

En este caso es una noticia que recoge la llegada a Compostela de los congresistas asistentes al XVI Congreso Nacional de Skál Clubs de España celebrado ese año en Galicia. Los Skál Clubs se definen hoy en día, tal y como consta en su página web, de la siguiente manera.

"Skál es una organización profesional de dirigentes del turismo en todo el mundo, que promueve la amistad y el turismo a nivel global. Es la única asociación internacional que engloba todas las ramas de la industria de turismo. Sus miembros son directores ejecutivos de la industria que se reúnen a nivel local, nacional, regional e internacional para tratar y deliberar sobre asuntos de interés común”⁹⁵

Por lo tanto, se trata de una visita relacionada con el universo del turismo y, a pesar de que la visita es un congreso, los mismos congresistas también van a estar rodeados de actividades turísticas.

⁹⁴ NOT N 1533 A (1972). Consultar en: [http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1533/1486493/\(00:00:18-00:01:41\)](http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-1533/1486493/(00:00:18-00:01:41))

⁹⁵ Extraído de: <http://www.skál.org/es/about-skál> [Fecha de consulta: 26/12/2015]

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

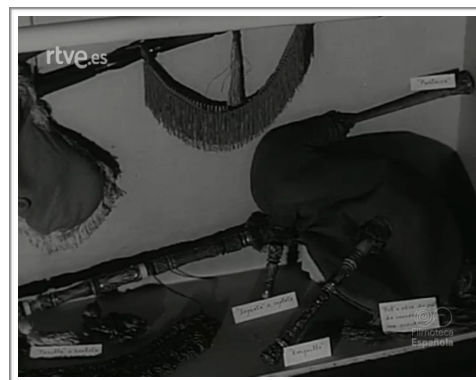
No se ve bailar a nadie, ni tampoco figura ninguna actividad musical específica pero lo que sí consta en las imágenes es el uso del “traje folclórico/regional”, como indicábamos anteriormente en la transcripción de la locución, para recibir a la comitiva. Pero lo más curioso de todo, teniendo en cuenta el enclave exacto del instante –la plaza del Obradoiro de Santiago de Compostela– ninguno de los trajes es el tipificado como “gallego” sino que son los tipificados como de Santa Cruz de Tenerife, Baleares y otro que parece ser vasco (Álava o Vizcaya) pero no está muy claro porque lleva el pañuelo de la cabeza con el nudo atrás y en la parte inferior pero sin embargo, otras características no están tan claros.

Hemos considerado interesante comparar los planos de NO-DO con los trajes dibujados en la serie de sellos emitidos por Correos entre el 1967 y el 1969, serie que se formaba con cada uno de los trajes regionales de España. Puede observarse como en el caso del traje probablemente vasco, no está tan claro como en el de los otros dos. No deja de ser interesante incidir que dos de los trajes pertenecen a las islas, a pesar de estar en Santiago, vestidos por muchachas de a saber qué procedencia.



• **63º) ARTESANÍA POPULAR: 1973⁹⁶**

El título del noticiario es “La artesanía popular en la Galicia de hoy” y mientras las imágenes nos dejan ver diferentes utensilios de la vida cotidiana gallega desde el prisma de la artesanía, la locución manifiesta con claridad el doble mensaje asociado a Galicia en el que por un lado, conviven el mundo de la modernidad y, por otro, el del arraigo cultural de la artesanía tradicional o popular; el cambio y la pervivencia en simbiosis y equilibrio a través de la “región gallega”, esa simbiosis perfecta en la que la modernidad no puede ni debe desbancar a los modelos tradicionales de la vida cotidiana, según el franquismo.



“La artesanía popular en la Galicia de hoy” es el título bajo el que se ha presentado recientemente en el Museo de Bellas Artes en La Coruña toda una sugestiva panorámica de este tipo de trabajos gallegos. No hay que olvidar, por supuesto, que en la Galicia actual hay dos facetas que afortunadamente siguen conviviendo: una industrial, de gran porte, que se traduce en el armamento de barcos, construcción de vehículos, etcétera. Y otra, más entrañable, más arraigada, que se manifiesta en todos estos objetos trabajados en cerámica, madera o metal y en los que la cultura popular celta ha combinado en el transcurso de los siglos lo utilitario con lo estético. Esta exposición es el resultado de varios años de paciente búsqueda a través de la geografía gallega, durante los cuales se ha logrado acopiar lo más representativo de cada ciudad, pueblo, aldea o pazo. Piezas en azabache y esculturas populares. Zanfonas, gaitas, cornamusas y otros instrumentos musicales. Elegantes sombreros, finamente trabajados, que forman, con otras varias piezas –utilitarias o de ornato– un [¿hermoso?] muestrario del quehacer artesano de la bella región gallega.

Es de enorme interés aunque pueda parecer un noticiario banal al lado de otros porque precisamente avanza una estrategia de marketing turístico que se consolidará

⁹⁶ NOT N 1601 A (1973). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1601/1469531/> (00:00:17 – 00:01:56)

definitivamente en el reciente año 2009 con la aprobación del “Decreto 409/2009, do 5 de noviembre (DOG no 227, do 19 de noviembre de 2009” en el que se aprobaba la Marca *Galicia* para,

[...] o uso dos elementos básicos da identidade corporativa da Xunta de Galicia co obxecto de estandarizar o uso da imaxe gráfica para que actúe como un elemento de cohesión, moderno e homoxéneo, de doado recoñecemento tanto para a cidadanía como para o resto de institucións⁹⁷

Bajo la actual gran marca *Galicia Calidade* se acogen una diversa cantidad de grupos empresariales gallegos con proyección comercial de cara el exterior basando su estrategia en la propuesta de productos que forman parte del acervo cultural gallego -gastronómicos, vinícolas, lácteos, orfebres, cerámica y otras artesanías– asegurando la alta calidad de los productos para así ser competitivos. Se trataría de aprovechar el preconcepto positivo de calidad asociado a lo gallego y sus productos, especialmente aquellos que están relacionados con el mundo alimentario y vinícola.

Esa idea que asocia a Galicia y la calidad tiene su origen en la imagen de ella pretendida a partir de los años sesenta con el programa de desarrollo turístico emprendido por Manuel Fraga. Galicia sigue disfrutando de un capital simbólico de calidad asociado a sus productos; *calidade* que, por supuesto, la marca *Galicia Calidade* se ocupa de exigir en los productos empresariales que se encuentran bajo su logo. Se inicia por aquel entonces una campaña turística que se basa en la publicidad de Galicia como experiencia de calidad ya no solo de productos sino también de sensibilidades. A través de su playas, de sus paisajes, de sus comidas (pescado, marisco, carne, verduras, quesos y un largo etcétera), de sus vinos, de su artesanía pero también de su folclore, de su Camino, de su esencia, su energía, su simbolismo, de sus “gentes” al fin. Una Galicia que se muestra hoy al mundo de un modo no muy distinto al de NO-DO. Entiéndase, con una imagen renovada, moderna,

⁹⁷ En <http://www.xunta.es/identidade-corporativa/contexto-legal-e-antecedentes-historicos> [Fecha de consulta 10/07/2015]

carismática, contemporánea, pero que se basa igualmente en la comercialización de los mismos “productos culturales” que en los años sesenta, empaquetados sin duda en otro tipo de papel, y que atraen a un turismo español que llega ataviado de prejuicios (positivos y negativos) y a un turista extranjero que no sabe muy bien si es o no Galicia, lugar de toros y peinetas; ese otro estereotipo asociado a lo español que la Marca España no consigue sacudirse del todo.

- **66º) PUENTEDEUME: 1974⁹⁸**

“Noticiario” en color, monográfico de unos tres minutos sobre el pueblo coruñés de Pontedeume⁹⁹ en donde la línea argumental es la misma de los últimos diez años: el turismo costumbrista de los pequeños pueblos de Galicia que ofrecen a quien los visite una experiencia “encantadoramente humilde” de calidad de vida. Este NO-DO no contiene material folclórico musical en sí mismo, salvo la banda sonora, pero ha sido escogido por ser representativo de la línea argumental turística que, no mostrando folclore musical en sí mismo, está atravesado por procesos de folclorismo igualmente.

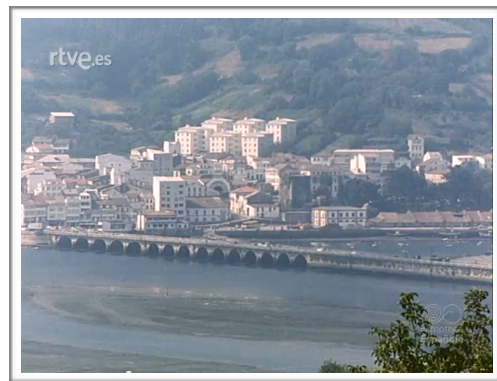
De nuevo, a través de imágenes amables, pintorescas, se muestra un “pueblo típico gallego” aderezado por una locución que se deshace en halagos tipificantes mientras suena de fondo el arreglo de banda de la mítica, bucólica y más que recurrida por NO-DO *Alborada Galega* del compositor Pascual Veiga para llamar al turista a la hermosa, histórica, católica y “arraigada” Galicia. En esta locución se condensan de una manera excepcional todos los mensajes asociados a Galicia, los del pasado y los del supuesto futuro, que son los mismos que los del pasado, pero utilizados con proyección de futuro.

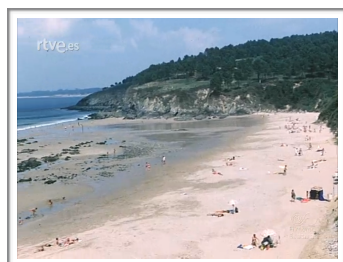
⁹⁸ NOT N 1656 A (1974). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1656/1467354/> (00:07:43 – 00:10:44)

⁹⁹ Por supuesto “Puentedeume” para NO-DO. La práctica de traducir de forma literal al castellano todos los topónimos del país fue sistémica en el franquismo y evidencia el rechazo absoluto por el resto de los idiomas o lenguas peninsulares que llegaba incluso a modificar el nombre de los pueblos, de los ríos, de los accidentes geográficos, de los vinos, etc. En este caso, la traducción literal no resulta del todo incorrecta sin embargo en otros casos se llegó al extremo de inventar nombres que no existían en ninguno de los dos idiomas, como fue el caso de Sanxenxo traducido por Sangenjo cuando su traducción tendía que haber sido San Ginés.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

“La villa de Puente deume, en la provincia de la Coruña, es una población muy característica de la zona costera denominada, de las Rías Altas. Situada en la margen izquierda del río Eume, en un paraje encantador, un largo puente construido en el siglo XIV dio nombre a la ciudad que recientemente ha celebrado su VII centenario. Puente deume cuenta con bellos monumentos religiosos entre los que se cuentan la capilla románica de San Miguel de Bremao y la iglesia parroquial, hermoso templo de tres naves, en cuya fachada barroca campea el escudo de armas de los Andrade a quienes en 1371 Enrique II de Castilla donó la población. La villa conserva el viejo encanto de los pueblos de Galicia, con sus rúas y plazas flanqueadas de soportales, sus callejuelas estrechas y empinadas, y sus rincones típicos, en los cuales, la devoción popular ha conservado imágenes piadosas y cruceros. Puente deume es también una villa marinera, con un pequeño puerto lleno de atractivos. Pero el mayor aliciente de esta villa coruñesa quizá sean las espléndidas playas de sus alrededores, todas ellas de fina arena, las de Cabañas, Perbes y Ber son las más importantes. Para el turismo que se ha desarrollado en los últimos años, se ofrece junto a modernos hoteles y restaurantes, típicas tabernas, donde se pueden degustar el buen marisco de la zona o deleitarse con los platos de la cocina gallega. Cerca de la población, en un paraje de extraordinaria belleza, se alza el monasterio de Caaveiro y a sus pies discurre el Eume, río salmonero por excelencia. Puente deume es pues, como una síntesis completa de los muchos atractivos de la costa gallega, que hacen prever para ella un espléndido porvenir turístico”





La aportación bucólica de la banda sonora sumada al uso del lenguaje construye un discurso de una Galicia reducida a lo hermoso, lo turístico, lo típico, lo histórico, lo antiguo, etc. El guion de la locución no pierde la ocasión de utilizar el vínculo de la villa con el medievo y la realeza castellana, volviendo una vez más sobre la idea de que es España la que permite (como Enrique II de Castilla donando a los Andrade la población en el siglo XIV) la existencia de lo diferencial siempre y cuando sea en su servicio al destino único y común de la nación. El uso de los tópicos es claro pero también lo es el hecho de que ese uso se pone al servicio de lo económico. Galicia se pinta como un cuadro “*encantador*”; hermosa y sencilla pero a su vez preparada para albergar al turismo de la modernidad. Las imágenes, los planos, fijan su mirada en los mismos lugares que en los años cincuenta en cualquier caso. Más allá de que las mismas se retraten en color y no en blanco y negro como en los cincuenta, los *cruceiros* (cruceros para NO-DO), las “*típicas tabernas*”, los marineros y sus redes, los paisajes, las iglesias, siguen construyendo una imagen clara de Galicia y “lo gallego”. Pero el discurso, basado en los mismos elementos que en décadas anteriores, ya no se pone al servicio del adoctrinamiento moral sino al servicio de la explotación turística de cara al interior en unos años en los que, “ir de vacaciones” empezaba a ser una práctica anual cotidiana en las casas españolas de nivel económico medio.

¿El pueblo?

La escenificación para la cámara de lo popular

- **2º) EL CAUDILLO EN GALICIA: 1943**¹⁰⁰

Análisis desarrollado en el capítulo 7.

- **4º) FOLKLORE ESPAÑOL: 1944**¹⁰¹

Como primera del noticiario y con casi dos minutos de noticia se presenta bajo el título específico de “Folklore español”. Sobre el fondo de un cruceiro, se da apertura a una noticia cuyo fondo sonoro, según dice la locución, son con las voces de la Coral Polifónica de Pontevedra entonando el canto popular “Si vas a San Benitiño”, en su versión para orfeón. El propio locutor hace alusión a la canción con el siguiente mensaje:

“Toda la poesía, el fervor religioso y el encanto ingenuo y primitivo de Galicia se condensa en la popular canción ‘Si vas a San Benitiño’ que interpreta para los espectadores de NO-DO la Coral Polifónica de Pontevedra”

Los calificativos con los que el propio locutor define a Galicia, manifiestan ya una línea argumental que será constante en la vida de NO-DO; la asociación simbólica de Galicia y “la poesía”, “el fervor religioso”, “el encanto ingenuo”, “primitivo”. Atributos que construyen una imagen cultural en la mirada de quien observa, atributos que construyen cultura.

El material visual que nos propone NO-DO en esta ocasión guarda relación, ya no con la imagen de Galicia y su música al servicio de los actos institucionales del régimen, sino con una Galicia amable, afable, humilde, alegre, rural; una Galicia estereotipada bajo una serie de consignas que se repetirán una y otra vez a medida que vayan pasando los años.

¹⁰⁰ NOT N 18 (1943). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-18/1487664/> (00:14:46 – 00:16:40)

¹⁰¹ NOT N 92 A (1944). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-92/1467449/> (00:00:20 – 00:02:11)

Vemos imágenes rodadas en un pequeño pueblo pontevedrés –Lérez– que no va a ser la única vez que aparezca retratado en NO-DO. Precisamente allí mismo tenía lugar –y tiene– una gran romería con motivo del día de San Bieito de Lérez o San Benitiño –título de la canción que acompaña a las imágenes– que se celebraba en el monasterio de San Salvador. Lo que se nos muestra son imágenes del cauce del río Lérez, pequeñas barcas y sus remos por el río y, de interés, una mujer y una niña que se significan bajo los roles de “madre” e “hija”, y otras dos mujeres, vestidas todas con el traje regional de gala, mirando hacia la imagen del santo del monasterio. Acto seguido se puede ver cómo una madre enseña a su hija la imagen del santo que se proyecta en el siguiente plano, educando, catequizando. De ahí pasamos a ver como un grupo de alegres “gallegas”, vestidas todas con el mismo traje regional, cantan y bailan *muiñeira* tocando las palmas. La “buena española” retratada a través de la “buena gallega”, preocupada por la moral de sus hijas, alegre, hermosa, a su vez tímida ante la cámara. Una mujer folclórica, al fin y al cabo. Vestida con su traje folclórico, bailando su folclore, con su “hija” también folclórica en un paisaje y ambiente folclorizado.



- **14º) FRANCO EN GALICIA: 1951**¹⁰²

Se trata de un caso muy similar al caso anterior por dos cuestiones. En primer lugar porque se trata de otra visita institucional, si bien no para inaugurar nada, como ocurría en el NOT N 18 (1943) sino que se trata de una visita a uno de los campamentos de Falange Española, tal y como ocurría en el NOT N 90 A (1944) con la visita al campamento femenino “Pilar Madrazo”. Otra de las similitudes con el caso anterior del año 1943 es el uso de una danza gremial en homenaje al Caudillo, en este caso la Danza das Francadas de Rianxo. La locución acompaña a las imágenes narrando lo siguiente:

“El grupo de danzas de marineros de Rianxo, compuesto por pequeños pescadores, realiza una lucida actuación de típicas danzas marineras. Visten traje de agua y llevan unos tridentes de madera con los que acompañan el baile”.

En este caso la visita de Franco no tiene que ver con una inauguración sino con una visita oficial al Campamento Francisco Franco situado en Gandarío, comarca de Sada, a escasos 20 km de la ciudad de A Coruña. El NO-DO en cuestión consta con fecha del 10 de septiembre de 1951 pero dicha visita tuvo lugar el día 30 de agosto de 1951 tal y como se puede comprobar a través de la prensa del ABC, que recoge la noticia con fecha del 31 de agosto de 1951.



¹⁰² NOT N 453 A (1951). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-453/1487701/> (00:08:41 – 00:09:59)

MADRID, DÍA 31 DE
AGOSTO DE 1951
NUMERO SUELTO
70 CTS. 總總總

ABC

DIARIO ILUSTRADO
AÑO CUADRAGE-
SIMO CUARTO
號號號 N.º 14.194

SUSCRIPCION: MADRID Y PROVINCIAS, TRES MESES, 6400. AMERICA Y PORTUGAL: TRES MESES, 80. EXTRANJERO: TRES MESES, 24. PUESTAS, REDACCION Y ADMINISTRACION: SERRANO, 61. MADRID. APARTADO NUMERO 45. TELEFONO 13 19 59

EN LA NUEVA CAMPAÑA VINICO- LA, QUE COMIENZA MAÑANA, SIGUEN LIBRES LA UVA, LOS VINOS Y LOS PRODUCTOS DERIVADOS

Queda intervenido únicamente el diez por ciento de la producción de alcoholes neutros vinicos

El Boletín Oficial del Estado publicará hoy, entre otras, las siguientes disposiciones: **Presidencia del Gobierno.**—Órdenes por la que se regulan las campañas vinícolas y alcoboleras de 1951-52. Durante la vinícola, que comenzará mañana, 1 de septiembre y terminará el 31 de agosto de 1952, continuarán en régimen de libre comercio la uva, los vinos y demás productos derivados de los mismos, con la sola excepción, por lo que se refiere al alcohol vinico, de ciertas limitaciones que se establecen. Queda intervenido por el Ministerio de Industria el 10 por 100 de la producción de alcoholes neutros vinicos. El precio de este 10 por 100 intervenido será de 14,70 pesetas el litro, en fábrica productora, con el impuesto de 2,00 pesetas por litro, incluido en dicho precio. El 90 por 100 de la producción y existencias de alcoholes vinicos sujeta quedará en régimen de libertad absoluta, tanto por lo que se refiere a su destino como a su precio. Para hacer uso de esta libertad absoluta de contratación será preciso siempre tener previamente el 10 por 100 correspondiente a la intervención.

Machaca.—Orden por la que se señala su su 25,70 por 100 el recargo que debe cobrarse por las Aduanas en las liquidaciones de los derechos de acauci durante el mes de septiembre de 1951. Otra por la que se prorroga el plazo de los meses que destruyan el artículo 177 de la ley del Timbre, al de tres meses. Otra sobre puestas en venta de los sellos de Correos de 0,10 pesetas con la efígie de Lope de Vega; se realizará el día 12 de septiembre, primer día de su vigencia.

LA INSPECCION GENERAL DE IN- FORMACION Y TURISMO

La Inspección General del Ministerio de Información y Turismo, creada por orden de dicho departamento, que se publicó en el Boletín Oficial de ayer, dependerá del subsecretario y asumirá la inspección de los servicios centrales y provinciales.

Estará integrada por un inspector jefe y por los inspectores que sean precisos, asistidos por personal administrativo.

TEXTOS DE A. B. C. EN LA PRENSA DE PARIS

Paris 30. (De nuestro corresponsal.) Varios periódicos reproducen párrafos del artículo publicado hace unos días en A. B. C. por su colaborador "Elías", sobre el peligro que otros extranjeros, en editorial del mismo periódico agreeing un acuerdo entre España y los Estados Unidos.—**Moskú.**

NUEVO CONSEJO DE LA EMBA- JADA NORTeamERICANA

En avión, llegó ayer a Madrid, procedente de Nueva York, el nuevo consejero de la Embajada de los Estados Unidos, mister John Josef B. Wesley, acompañado por su familia.

EL JEFE DEL ESTADO VISITO EL CAMPA- MENTO QUE LLEVA SU NOMBRE. INSTA- LADO POR EL FRENTE DE JUVENTUDES EN LA PLAYA DE GANDARIO

"El Movimiento nacional—dijo en un discurso—vino a unir y a estrechar los lazos entre los hombres y las tierras de España"

ACOMPAÑO AL GENERALISIMO EL OBISPO DE MONDODÉO, QUE TAMBIEN DIRIGIO LA PALABRA A LOS MUCHACHOS CONCENTRADOS, ENTRE LOS QUE HABIA 196 SEMINARISTAS

Francisco fué aclamado con gran entusiasmo en el lugar del acto, y por el vecindario de Sada

La Coruña 30. El jefe del Estado ha visitado esta tarde el campamento que lleva su nombre, instalado por el Frente de Juventudes en la playa de Gandario, a dos kilómetros de Sada y a unos veinte de La Coruña.

En el campamento "Francisco Franco", que tiene instalaciones permanentes y ocupa una amplia extensión de terreno sobre la playa, esperaba la llegada del Caudillo el capitán general de la VIII Región Militar, mismo general Delgado Serrano; obispo de Mondoñedo, don Juan Viquez; gobernador civil de La Coruña, Sr. Pardo de Santalucía; gobernador militar, general Martínez Gallego; presidente de la Audiencia Territorial, marqués de Caballero; alcalde de La Coruña, Sr. Antonio Brandao; presidentes de la Diputación y otras autoridades; el Ayuntamiento de Sada, así como el secretario nacional del Frente de Juventudes, Sr. Páez Villota, y los curas de las parroquias inmediatas.

SEMINARISTAS Y APRENDICES FORMAN EL TURNO

El campamento se hallaba adormado con banderas nacionales y del Movimiento. En la actualidad se celebra en turno, al que concurren los seminaristas de la diócesis de Mondoñedo, que hacen vida total de campamento, y el turno volante "General Elías", compuesto por 100 aprendices de la Fábrica Nacional de Armas de La Coruña y del Parque y Maestranza de Artillería.

El jefe del Estado llegó a las seis y cuarto. Vestido uniforme de capitán general y su presencia fué acogida con grandes aclamaciones y vítores de "Francisco, Franco, Franco" y "Arriba España". Acompañaban al

Caudillo el teniente general Martín Alonso, jefe de su Casa Militar; segundo jefe de la misma, contralmirante Nieto Amén; segundo jefe de la Casa Civil, Sr. Puente de Villaverde, y otras personalidades. Desde la salida de su residencia veraniega acompañaron al Generalísimo manifestaciones de adhesión popular, que se hicieron especialmente expuestas a su paso por Sada, en donde el vecindario aclamó al Generalísimo.

SU EXCELENCIA PASA REVISTA A LAS FORMACIONES

Después de saludar a las autoridades que le esperaban, S. E. pasó revista a las formaciones, mientras la banda de música del Frente de Juventudes de Milaga interpretaba el himno nacional. Encomendó la bandera "Naranjo", de las Falanges Juveniles de Franco, de La Coruña. En la gran explanada del campamento formaban, además de los seminaristas y aprendices de la Fábrica de Armas, las columnas "España" y Universitaria, de La Coruña; los universitarios que permanecen actualmente en el albergue José Antonio, de Bergondo, y los conjuntos del Frente de Juventudes de toda España que han participado en la reciente competición nacional de Cultura y Arte celebrada en esta capital.

El paso del Caudillo entre las formaciones fué saludado por constantes vítores y aplausos. Su Excelencia, con las autoridades y representaciones, se trasladó al baracón donde se halla instalada la capilla del campamento, donde oyó unos instantes. Seguidamente pasó a una tribuna colocada al fondo de los jefes, donde amplió campo de deporte, que se hallaba dispuesto por grandes mástiles con banderas nacionales y del Movimiento, y un repuesto de diesel al fondo. Con el Generalísimo se sentaron el capitán general, el obispo de Mondoñedo, el gobernador civil y otras autoridades.

ACTUACIONES DE LOS CONJUNTOS ARTISTICOS

En el campo de deportes, y formando cuadro, se actuaron las diversas unidades del Frente de Juventudes acompañadas, y los conjuntos artísticos de la organización. El delegado provincial, Sr. Benito, pronunció unas palabras, ofreciendo al Caudillo la atención de los conjuntos artísticos de las Falanges Juveniles de toda España, y subrayó el alborozo que les produce su presencia. Seguidamente, el cuadro de armonicistas de Valencia interpretó varias composiciones. El grupo de Danzas de Marineros de Euzkadi, compuesto por pequeños pescadores, des-

ABC (Madrid) - 31/08/1951, Página 7
Copyright © 1951 ABC S.A. Toda reproducción de este periódico, en cualquier forma o modalidad, sin expresa, expresa o tácita, por escrito, impreso, en particular, en su totalidad o en parte, sin el consentimiento expreso de ABC S.A. quedan expresamente prohibidos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la citación en texto de los artículos o de los párrafos de los mismos, siempre que se cite la fuente y el autor. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la citación en texto de los artículos o de los párrafos de los mismos, siempre que se cite la fuente y el autor.

ABC, VIERNES 31 DE AGOSTO DE 1951. EDICIÓN DE LA MAÑANA, PAG. 8

callos, vestidos con trajes de agua y portando unas tridentes de madera, hicieron una actuación de danzas típicas marineras.

Los aprendices de la Fábrica de Armas y del Parque de Artillería realizaron unas demostraciones de gimnasia educativa. Seguidamente, la Schola Cantorum de los seminaristas de Mondoñedo interpretó una partitura religiosa. La rondalla y grupos mixtos de danzas de Zaragoza actuó más tarde, y uno de los pequeños, acompañado de la rondalla, interpretó una jota con una salutación al Caudillo. Después, el grupo de danzas interpretó un baile típico aragonés y, finalmente, la banda de música del Frente de Juventudes de Málaga interpretó una selección de aires gallegos.

Todas las actuaciones fueron seguidas con gran complacencia por el Generalísimo.

PALABRAS DEL OBISPO DE MONDOÑEDO

Al terminar la actuación de los grupos artísticos, comenzó a llover torrencialmente y las formaciones se trasladaron de nuevo a la plaza central del campamento. El obispo de Mondoñedo pronunció unas palabras, en las que afirmó que el campamento simboliza la España gloriosa forjada por Franco, en donde se forman los hombres para servir a Dios y para servir a la Patria. "El clarín y la campana—dijo—llaman juntos a las juventudes de España."

Discurso del Caudillo

A pesar de la lluvia intensísima que caía en aquellos momentos, Su Excelencia, entre atronadores vítores y aclamaciones, se dispuso a hablar, expresándose en los siguientes términos:

"Camaradas de las Falanges Juveniles: En el rincón de esta ría gallega, donde todo proclama la grandeza de su Creador, en esta playa de Gandarío, donde nuestro mar bravo se torna dulce para besar las orillas en que se levanta nuestra bandera; en este sencillo campamento en el que el Movimiento nacional imprime a nuestros muchachos el espíritu del moño y las virtudes del soldado, habéis querido, excelentísimo y reverendísimo señor, que vuestros seminaristas compartieran la hermandad de las juventudes de España, en el fuego diario del campamento y en estas fiestas donde los cantos enraizados en la tierra y transmitidos por las generaciones, se elevan a los cielos en un hosanna permanente. Así los futuros paladines de nuestra fe se hermanan con las legiones intelectuales y del trabajo, representadas en estas agrupaciones de estudiantes, de aprendices de nuestras fábricas, de pescadores de nuestras costas y de trabajadores de nuestros campos."

EL MOVIMIENTO NACIONAL NO ES UNA COSA QUE CADUQUE

En estos campamentos, salpicados por el solar español, se siente el corazón ensanchado por la promesa de una juventud que surgió a la vida bajo los clarines de nuestra guerra en este duro parto de la historia con el que se alumbra el amanecer de nuestra Patria.

El Movimiento nacional vino a unir y a estrechar los lazos entre los hombres y las tierras de España. No es una cosa que caduque, ni que pueda terminarse, no es el capricho de una persona ni la decisión de un sector; es el destino de una generación; es una necesidad histórica, un imperativo de nuestro tiempo, la decisión de un pueblo en rebeldía que no quiso morir; las fuerzas del espíritu triunfaron sobre el materialismo, las divisiones y las luchas intestinas que nos deshacían.

La Patria, esa Madre que vuestro obispo invocaba, no es, como dije muchas veces, una propiedad; es la Madre que manda y a la que estamos obligados a servir; una grandiosa prenda que recibimos en usufructo, que forjaron las generaciones y que unas a otras entregaron amorosamente, cultivando sus campos, creando sus pueblos, levantando sus iglesias, cuidándola, defendién-

dola y mirándose en ella, plantando sus árboles y creando sus vegas, regando los campos y levantando las fábricas; creando, en una palabra, todo aquello que da al hombre tranquilidad y bienestar.

UN MATERIALISMO SOEZ Y VENGATIVO AMENAZABA A ESPAÑA

Y, sin embargo, llegó un momento en que todo en España parecía, en que los campos se anarquizaban, las fábricas se cerraban, se quemaban las iglesias, los talleres, y un materialismo soez y vengativo amenazaba con destruirnos mientras unas concepciones extrañas nos enfrentaban a españoles contra españoles. Y esa Patria, ese patrimonio sagrado donde se encontraban enterradas las esencias de nuestra existencia, todos los afectos y todos los amores, aquello iba a desaparecer por voluntades extrañas y por traiciones y miserias internas. (Grandes aplausos.)

Y estas son las razones que no caducan, esta es la realidad de montar nuestra guardia, la guardia vuestra de los religiosos a los pies del Dios que intentaban mancillar, la guardia al pie de aquel monumento al Corazón de Jesús que en su barbarie quisieron fusilar y la guardia de nuestros soldados y nuestros camaradas en todos los lugares de España, en los valles como en los montes, en nuestros pueblos y en nuestras ciudades, en nuestros puertos y en nuestras fronteras, defendiendo una historia, una tradición, todo aquello que nos es querido; agrupando y sumando nuestro esfuerzo para que si otra vez la semilla extraña quisiera fructificar, tropezase con nuestros puños y nuestros brazos y la Patria no peligrase, esa Patria que rescatamos un día con la sangre de los mejores y que hemos de entregar engrandecida a las generaciones que nos sigan.

UNA SENDA A SEGUIR EN LA VIDA

Habéis recibido en este campamento las diarias lecciones del deber; habéis meditado, en las tardes, alrededor de vuestros fuegos, sobre la historia y las tradiciones de nuestra Patria, sus acciones gloriosas, sus tristezas, y con todo ello no se ha hecho otra cosa que marcaros una senda y unas normas que habéis de seguir en vuestra vida; normas que enraizan en vuestro cora-

zón, que representan sacrificios, pero que nos dan la gloria, si fuese menester, de morir contentos, que son las que siguieron nuestros mejores y las que, lo mismo las milicias de Dios que las de las Armas, seguimos desde el momento en que abrazamos una fe o juramos una bandera.

Estas lecciones de nuestros campamentos son toda la "malicia" del tan zarandead "totalitarismo español" que forja hombres fuertes de cuerpo y sanos de espíritu.

Yo tengo la seguridad de que si un día la Patria lo demandara, en estas Falanges juveniles está la mejor cantera para nuestros Ejércitos, y detrás de nuestra bandera, en los frentes como en la retaguardia, en los montes como en los valles, nuestras Falanges encuadrarían a la juventud de España sin pensar en los sufrimientos, como hizo nuestra generación en la Cruzada, siguiendo la trayectoria gloriosa de nuestros antepasados cuando en los albores de nuestra historia, con un simple pan de bellotas en el zurron, sin contar los meses ni los años, detuvieron a nuestras puertas durante siglos, derrotándonos, a las legiones más gloriosas del Imperio Romano.

¡Arriba España!

Al finalizar su discurso, el Caudillo escuchó una clamorosa ovación, repitiéndose los gritos de "Franco, Franco, Franco". Desde el exterior del campamento presenciaron la ceremonia, numerosos vecinos de los contornos, que fueron engrosando el grupo al hacerse pública la presencia del Generalísimo.

APECTUOSA DESPEDIDA AL GENERALÍSIMO

Terminada la coreografía, y mientras la banda de música interpretaba el himno nacional, arriaron las banderas del campamento el Caudillo, el capitán general de la VIII Región y el obispo de Mondoñedo, dando Su Excelencia los gritos de rigor. A continuación, el Caudillo, seguido de su séquito y autoridades, se dirigió al coche que había de conducirlo al Pazo de Melrás, rodeado por las juventudes falangistas, que no cesaban de aplaudir y vitorear al jefe del Estado.

Su Excelencia, seguido por estas manifestaciones de adhesión popular, que se reprodujeron a su paso por Sada, abandonó el campamento "Francisco Franco" a las siete y veinticinco de la tarde, dirigiéndose a su residencia veraniega del Pazo de Melrás.—Cifra.

Otras notas políticas

EL MINISTRO DE MARINA, A GALICIA

Por carretera, marchó ayer a El Ferrol del Caudillo el ministro de Marina, almirante Moreno.

REGRESO DEL SR. ARBURUA

Vitoria 30. Procedente de San Sebastián ha llegado a Vitoria, a primera hora de la tarde, el ministro de Comercio, señor Arburua. Fué cumplimentado por el gobernador civil, y, después de almorzar, siguió viaje a Madrid.—Cifra.

TOMA DE POSESION EN EL TRIBUNAL SUPREMO

En el Tribunal Supremo y ante la Sala de Vacaciones, compuesta por el presidente, D. Rafael Rubio, y los magistrados, señores Charrin, Vacas, Colmeneros, Diaz Pá, Ruiz Falcó y Castelló, y fiscal, D. Ramón García del Valle, ha tomado posesión del cargo de magistrado inspector delegado de la Inspección Central de Tribunales D. Adolfo Ruiz-López Baez de Aguilár.

El acto se celebró con la solemnidad acostumbrada, siendo apadrinado el Sr. Ruiz-López por el también inspector Sr. Murga. Asistió una nutrida representación de magistrados, jueces, secretarios, abogados y procuradores de los organismos judiciales de la capital.

«LA HOJA»

Tiene el gusto de participar a su distinguida clientela que a partir de mañana queda abierto el servicio de restaurante.

Moratin, 7 - Teléfonos 27 12 06 y 28 40 40.

FONTORIA

GRANDES ATRACCIONES

DOS MAGNIFICAS ORQUESTAS

BOMBA PARA FILTRADO GASOL
FINANZAUTO, S. A. Madrid, Velázquez, 42.
Sevilla, Murillo, 5.

Como se puede leer al final de la página 7 y el principio de la página 8 del ABC no se trataría de un homenaje de un grupo de danzas gremiales, sino que se trataría de una adaptación de dicha danza por parte de uno de los conjuntos artísticos de las Falanges Juveniles. Se puede apreciar, además en las imágenes, que se trata de niños bailando, además de que la agrupación musical que acompaña al baile, también estaría formada por niños, en este caso, de dos gaitas, tambor y bombo. Podría tratarse de la agrupación Aires da Terra de Rianxo, por lo que está escrito en el parche del bombo, pero, de nuevo, la música que acompaña a las imágenes, a pesar de que se trate de una *muiñeira*, no tendría nada que ver con el ítem que se habría interpretado para acompañar a la danza.

Tiene, sin duda, particularidades curiosas que la convierten en un caso excepcional. En primer lugar, los crampones que llevan en la mano serían las llamadas *francadas*¹⁰⁵ pero tal y como aparece retratada en las imágenes de NO-DO, se diferenciaría de las características comunes de las danzas gremiales, tal y como las ha expuesto el investigador Luís Costa Vázquez: vestimenta con camisa y pantalones blancos “a la vasca”, distinción clara del guía de la danza, generalmente exclusivamente masculinas. En este caso, la vestimenta, tal y como explica la locución, es un traje de agua con capucha y botas de pescador. Portan la *francada* en la mano derecha y no se diferencia guía en la danza. Sí cumple los requisitos de ser una danza exclusivamente masculina, acompañada por gaita y tamboril. (Costa Vázquez-Mariño, 1997: 451-452)

Por lo demás, parece que la danza sí respeta los movimientos coreográficos de las danzas gremiales, así como el paso base. La danza aparece recogida por Juan José Linares –bailarín y coreógrafo especializado en folclore– de la siguiente forma:

Trátase dunha danza gremial só interpretada por mariñeiros. Na man dereita levan una *francada* coa que baten contra o chan a ritmo. Saen colocados en dúas ringleiras; entregan o extremo da francada ó danzante que está diante e o mesmo que nas danzas de espadas, arcos, etc. Fan pontes, círculos, liñas, etc., sempre co mesmo paso.

¹⁰⁵ Aparejo de pesca similar al tridente utilizado para la pesca de pescado plano.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)

Tres pasos correndo. Ó face-lo terceiro sáltase sobre o mesmo pé, dobrando o outro polo xeonllo. Unhas veces levántase o pé cara a atrás, outras fánse cruces ó aire diante. As figuras cambian nas variacións musicais. (Linares, 1986: 221-223)

No fue la única representación folclórica que se desarrolló ante el Caudillo. Posteriormente bailaron una *jota* grupos de la misma organización de la provincia de Aragón.

Como hemos intentado apuntar, dudosamente se habría tratado de una manifestación folclórica espontánea o popular. Todo parece indicar que, más que el un grupo gremial de Rianxo, sería un grupo de chavales de las Juventudes de Falange, probablemente de Rianxo, que prepararon la danza con motivo de la visita a Franco en los campamentos. Nosotros nos inclinamos más a que se trate de una danza preparada para la institución desde los propios organismos de poder y propaganda de la institución –el estado–, que de una manifestación popular ejecutada en honor de las personalidades.

- **15º) GALICIA Y SUS GENTES: 1951**¹⁰⁶

Análisis desarrollado en el capítulo 10.

- **19º) CONTRASTES DE GALICIA: 1952**¹⁰⁷

Se trata de un “Imágenes” de 11 minutos y medio y de nuevo se vuelve a tratar material ya proyectado. En este caso NO-DO vuelve a echar mano del “Galicia y sus gentes”, en

¹⁰⁶ DOC BN 000 (1951). Dirección: Alberto Reig Gonzalbes y Cristian Anwander.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/galicia-gentes-ayer-hoy-tierras-meigas/2845926/>.

Recomendamos el visionado completo del documental por su interés, sin embargo, el material específico de análisis se corresponde con el corte 00:51:51 – 00:58:16)

¹⁰⁷ IMAG N 403 (1952). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/contrastes-galicia/2874032/> (00:00:00 – 00:11:31)

este caso, a diferencia de los 10 primeros minutos del “Campo y Ciudad en Galicia” fueron escogidos los 11 últimos minutos.

Por la misma razón que hemos expuesto en el caso anterior, no nos detendremos en este “Imágenes”. Para su estudio concreto dedicaremos el análisis desarrollado en el capítulo 9 a de los últimos minutos del “Galicia y sus gentes” (DOC BN 000).

- **22º) ROMERÍA DA FRANQUEIRA: 1953¹⁰⁸**

Esta noticia, bajo el título de “Romería”, alcanza una duración de 52 minutos y, como su título indica, muestra una romería religiosa. Lo primero que se ve es un grupo de personas en procesión, principalmente mujeres vestidas con el traje regional, bajando una colina con dos figuras de la virgen a hombros de estas mismas mujeres. Según la locución indica, se trata de la procesión por las cumbres de Mouriscados:

“Por las cumbres de Mouriscados avanzan las procesiones parroquiales camino de la Franqueira, el santuario más antiguo de Galicia. Es esta una costumbre religiosa y popular que data del siglo sexto”

La música pertenece al repertorio popular pero, de nuevo, está orquestada, con notable predominio de la cuerda frotada y los arpeggios del arpa. Las imágenes hacen referencia a la fiesta de las Pascuillas¹⁰⁹ en primavera y se narra el encuentro de los pasos religiosos, por las calles del pueblo. Muchas son las personas que aparecen vestidas con el baile regional y la locución, de nuevo, no está exenta de mensajes estereotipantes.

¹⁰⁸ NOT N 545 A (1953). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-545/1485846/> (00:00:28 – 00:01:18)

¹⁰⁹ La romería de “As Pascuillas” es una de las festividades más antiguas de Galicia. Se celebra cada año en la localidad de A Franqueira (Pontevedra) en honor a la Virgen de la Fuente. El día escogido para ella es el Lunes de Pascua del Espíritu Santo (o Lunes de Pentecostés) y se calcula contando 50 días desde el Domingo de Resurrección. Son dos las romerías que se hacen en A Franqueira en honor a esta virgen pero la que se refiere a la primavera es especial por el hecho de que 65 tallas de aldeas y municipios colindantes a A Franqueira acuden en peregrinación para honrar a la Virgen. No se ha conseguido datar el inicio de estas prácticas y muchos aseguran que la talla de la virgen es una de las más antiguas de Galicia.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

“La festividad primaveral de las Pascuillas en Galicia, tiene un carácter eminentemente campesino y sus ceremonias están llenas de puro gozo y de fervorosa emoción”



Galicia resumida en dos: “campesina” (ruralismo) y “fervorosa” (catolicismo). Que no se trata de rebatir que no fuera campesina, que lo era, o católica, que también. La cuestión no es esa, sino llegar a comprender que es a través de los mismos estereotipos repetidos desde donde se define una cultura. De nuevo, se construye una imagen cultural por repetición de estereotipos. En el año 1953 había mucho más que aldeas y santos en Galicia. También había ciudades, industria, universidad y modernidad, al fin y al cabo la lavadora o la televisión llegaría a las casas de las y los españoles en los años sesenta; siete años después. La cuestión principal, desde nuestro punto de vista, es descubrir si efectivamente se construyó esa cultura como tal, de manera efectiva o no. Y la respuesta a esa pregunta está en el pueblo que tiene la ocasión de recoger y aceptar como propia esa imagen o rechazarla.

- **29º) AIRES DE MI TIERRA: 1958¹¹⁰**

Análisis desarrollado en el capítulo 11.

¹¹⁰ DOC COL 0009 (1958). Dirección: Alberto Carles Blat.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/aires-tierra/2888954/>. Recomendamos el visionado completo del documental por su interés, sin embargo, el material específico de análisis se corresponde con el corte 00:06:20 – 00:08:06)

¿El pueblo?

Los casos de representación popular

- 17º) RUTAS GALAICAS: 1952¹¹¹

Material de nuevo, relacionado con el “Galicia y sus gentes” del año 1951 que, como se está viendo, se dividió en varios “Imágenes” posteriores. Se trata de los 10 primeros minutos del “Galicia y sus gentes” por lo que ha de ser tenido en cuenta en el posterior análisis. Existen algunas diferencias con respecto al documental en relación a la banda sonora, por ejemplo, en los últimos minutos de este “Rutas Galaicas” se optó por escoger otro material musical –extraído de los minutos finales del “Galicia y sus gentes”– del que le hubiera correspondido.

Justificamos el hecho de incluirlo en este subapartado, y no en el anterior, como en el caso del “Galicia y sus gentes” porque no consta representación folclórica en sí misma sino que estos diez minutos se centran más en un recorrido por los pueblos de Galicia. Muy probablemente se trate de imágenes tomadas en el campo, con personas reales y en situaciones reales, aunque previamente pactadas o ensayadas, pero se trata de imágenes que a pesar de que estén claramente dirigidas, si muestran aspectos de la vida popular.



¹¹¹ IMAG N 391 (1952). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/rutas-galaicas/2864274/> (00:00:00 – 00:09:49)

- **18º) CAMPO Y CIUDAD EN GALICIA: 1952**¹¹²

Se trata del mismo caso que en el material anterior. De nuevo es material extraído del “Galicia y sus gentes”, en este caso, material intermedio que no sigue con exactitud ni el mismo orden de imágenes ni la locución es exactamente la misma aunque el guion sí es claramente el mismo. Podríamos decir que es un “corta y pega” de los minutos intermedios del “Galicia y sus gentes”. Las modificaciones en el orden de exposición de las imágenes, de la locución y de la banda sonora, pretenden modificar las imágenes lo suficiente como para que se convierta en un material distinto, pero en el fondo, el discurso es el mismo, el orden de exposición también así como el guion de la locución y la estética de su oratoria y la música que forma parte de la banda sonora.

- **20º) FIESTAS PATRONALES: 1953**¹¹³

Muestra, en menos de un minuto, la Danza de Damas e Galáns de Aldán que se baile el día de la celebración de la Fiesta de San Sebastián, en la parroquia de San Cibrán de Aldán (Ayuntamiento de Cangas, Provincia de Pontevedra) todos los 20 de enero delante de la Iglesia parroquial de San Cibrán de Aldán.

Se trata esta, de una danza cuya antigüedad se remonta como mínimo al año 1678 ya que su existencia ya aparece recogida en dicho año en un tomo parroquial de dicho año en el que se constituyó la Cofradía de San Sebastián, patrón al que se dedica la danza, y ya en ella aparece documentada la danza por lo que se estima que su antigüedad sería ya anterior.

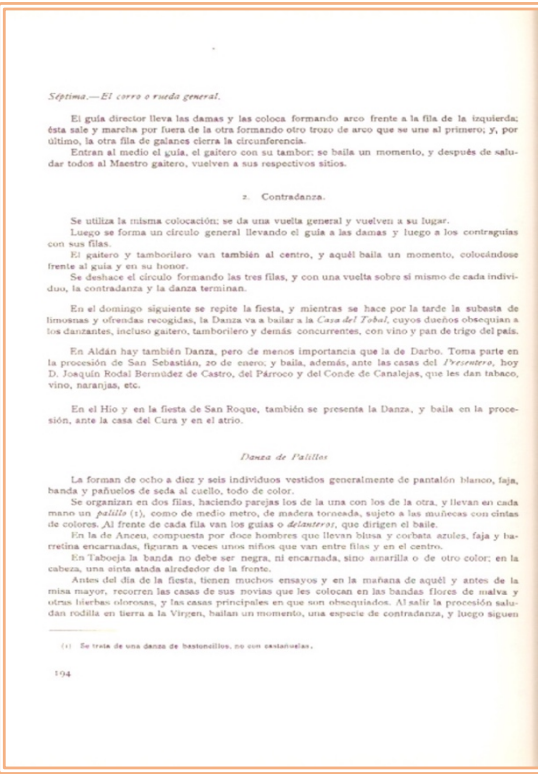
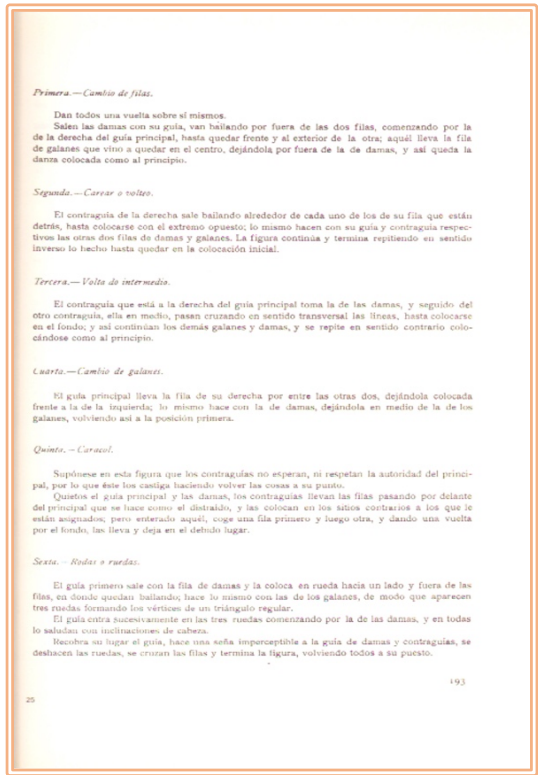
En el Ayuntamiento de Cangas existen aún hoy en día tres danzas de estas características que se bailan en fechas diferentes en tres parroquias distintas, pertenecientes todas al mismo

¹¹² IMAG N 395 (1952). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/campo-ciudad-galicia/2866210/> (00:00:00 – 00:10:02)

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/campo-ciudad-galicia/2866210/> (00:00:00 – 00:11:31)

¹¹³ NOT N 528 A (1953). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/filmoteca/no-do/not-528/1479773/> (00:00:29 – 00:01:12)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)



Como se puede leer en la página 194 del documento que acabamos de exponer, al terminar de explicar la segunda parte de la danza, la Contradanza, dedica unas líneas a la danza que aquí nos ocupa y que es tremendamente similar a la Danza de Darbo que él considera de mayor importancia:

En Aldán hay también Danza, pero de menos importancia que la de Darbo. Toma parte en la procesión de San Sebastián, 20 de enero; y baila, además, ante las casas del *Presentero*, hoy D. Joaquín Rodal Bermúdez de Castro, del Párroco y del Conde de Canalejas, que les dan tabaco, vino, naranjas, etc. (Sampedro y Folgar, 1942: 194, Vol. I [edición facsímile])

La cuestión es que ambas guardan un gran parecido. Ambas son Danzas de Damas e Galáns, constituidas por diez galanes, 5 damas y un guía. La vestimenta coincide ya que los galanes, tal y como se ve en las imágenes de NO-DO y en documentación fotográfica existente, van vestidos de traje y sombrero, y la damas, van vestidas con los unos característicos sombreros con flores, cintas de colores y ropa blanca adornada por joyas y mantón a la espalda. Todo parece indicar que los movimientos de la Danza de Darbo son más complejos que los de la Danza de Aldán pero ambas van acompañadas por la misma música, interpretada por gaita y tambor, y que no es en ningún caso la música con la que van acompañadas las imágenes de NO-DO. Hoy en día se siguen interpretando ambas, y ambas con el mismo ítem musical a pesar de que puede mostrar leves diferencias de medida. Se trata de una danza larga, de unos 40 minutos de duración por lo que no hay materiales con la danza completa en internet, sin embargo se pueden encontrar con facilidad ejemplos audiovisuales contemporáneos¹¹⁴, breves documentales al respecto de la danza¹¹⁵, adaptaciones de la misma por parte de otras agrupaciones folclóricas y llevadas a concurso¹¹⁶ y diversas páginas web y blogs que recogen numerosa información¹¹⁷

¹¹⁴ “Danza de San Sebastián de Aldán”. En: <https://www.youtube.com/watch?v=T8rACt-o2qI>; “Danza de Arbo”. En: <https://www.youtube.com/watch?v=gFwXStZXIZY> [Fecha de consulta: 22/12/2015]

¹¹⁵ “Aldán baila la danza en honor a San Sebastián”. En: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z3dTT9L5GE> [Fecha de consulta 22/12/2015]

¹¹⁶ Adaptación de la Danza de Aldán por el Grupo de Música e Baile Tradicional Xacaradaina. En: <https://www.youtube.com/watch?v=M3LZzZbyweA> [Fecha de consulta 22/12/2015]

¹¹⁷ <http://www.escapadariasbaixas.com/blog/danza-de-san-sebastian-en-aldan-20-de-enero-cangas-pontevedra/>

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

Como se podrá ver a través de los ejemplos actuales, hoy en día ambas danzas son ejecutadas por hombres en el papel de galanes, y mujeres en el papel de damas. Sin embargo la tradición dictaba que la danza debía ser ejecutada exclusivamente por hombres, unos vestidos de galanes, y otros vestidos de damas, por tanto, travestidos. Hoy en día son mujeres las que asumen el papel de Damas, sin embargo, esta nueva práctica dicta dos condiciones a las mujeres que ejecutan el baile, condiciones que no se aplican en el caso de los hombres: las mujeres han de ser jóvenes y solteras. En el NOT N 528 A que aquí nos ocupa bailan exclusivamente hombres. La locución no hace ninguna referencia a ello, lo cual no deja de ser sospechoso de silenciamiento, pero así es.



Damas



*Posición inicial en tres filas con el guía delante
y flanqueados por los músicos*

Por último, y en relación a la música que acompaña a las imágenes de NO-DO, se trata de música orquestal con base folclórica, por lo que no podría, bajo ningún concepto, ser la música real de la situación grabada. Por otra parte y, como puede verse a través de los

http://www.turgalicia.es/ficha-recurso?cod_rec=32617&ctre=261,

<http://www.delmorrazo.com/fiestasycostumbres/a-danza-de-aldan.html>,

http://www.cangas.gal/danzas_gal.php,

<http://www.ghastaspista.com/alen/leenova.php?id=725>

<http://www.farodevigo.es/portada-o-morrazo/2011/01/21/galanteria-aldan/511027.html>,

<http://ocio.farodevigo.es/agenda/noticias/nws-48238-aldan-vuelve-vestir-gala.html>

[Fecha de consulta 22/12/2015]

ejemplos expuestos en la actualidad, ambas danzas, tanto la de Aldán como la de Darbo, son acompañadas por el mismo ítem musical, que ya fue recogido por Sampedro y Folgar en su cancionero, transcrito en partitura para gaita y que, efectivamente, se corresponde con la música que acompaña a la danza en la actualidad. Teniendo en cuenta que la transcripción data del año 1942 y las imágenes de NO-DO son del año 1953, teniendo también en cuenta que aún son interpretadas de tal modo en la actualidad y sabiéndose la práctica de aprendizaje por tradición oral de la inmensa mayoría de los *gaiteiros* de la época, no cabe ninguna duda de que la pieza que habría acompañado a la danza es la aportada por Sampedro y Folgar (Sampedro y Folgar, 1942: 134-135, Vol.II, [edición facsímile]), y que exponemos a continuación.

134

Danza.
Allegretto. Darbo, Congas, Postevredra.

Ronquillo. 377.
Ronco.

135

Contradanza,
Moderato.

The image displays a musical score for a piece titled "Contradanza, Moderato." The score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by "tr" above certain notes in the first, fourth, fifth, and sixth systems. The score is presented on a page numbered 135 in the top right corner.

- **46º) PONTEVEDRA PARA QUEDARSE: 1965¹¹⁸**

El mensaje es claro. Lo cierto es que el interés del “Imágenes” no está en que promocióne la provincia pontevedresa “para quedarse” pero, está claro que si se muestra una “Pontevedra para quedarse”, como mínimo para ir a visitarla.

Su retórica intenta encontrar el equilibrio entre el discurso de la modernidad y el discurso de la atemporalidad. Por un lado imágenes que aluden al “*empuje y desarrollo industrial*”, para dar paso a visitas a museo y terminar en “*la campiña que circunda la ciudad*” mientras se oye aquel “*Se vas a San Benitiño*” que oíamos cantado por la Coral Polifónica de Pontevedra en el NOT N 92 A “Folklore gallego” del lejanísimo año 1944 en el que se mostraba a los espectadores de NO-DO el pueblo pontevedrés de Lérez. Esta vez no fue la grabación de la Coral Polifónica la escogida para el montaje si no la grabación de una solista femenina, cantando, eso sí, la misma canción. Y de nuevo, en este “Pontevedra para quedarse”, NO-DO vuelve a mostrar Lérez.

Como resumen; diez minutos de “Imágenes” orientadas al desarrollo turístico de la provincia de Pontevedra –esa Pontevedra moderna, industrial, museística, de las “Rías Bajas”, del mejor clima, del buen comer, del buen beber, de la “campiña”– que empezaba a recibir a aquel turista de verano de todos los puntos de España (especialmente del interior) para que disfrutara de un suave verano en hermosas playas. Y vaya si la cosa funcionó. Para comprobar el éxito del desarrollo turístico en lugares de las rías de Pontevedra o Vigo, por ejemplo, Sanxenxo, Portonovo, O Grove, Cambados, Vigo, Baiona solo hay que ir durante los meses de julio o agosto. La presencia de turismo nacional desbordó la infraestructura de los propios pueblos que se vieron obligados a generar arquitectura – mucha de ella edificada en los sesenta sin ningún tipo de criterio medioambiental– y las playas hoy en día son una mosaico concentrado de sombrillas y toallas.

¹¹⁸ IMAG N 1063 (1965). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/pontevedra-para-quedarse/2870018/>. Recomendamos el visionado completo del documental por su interés, sin embargo, el material específico de análisis se corresponde con el corte 00:09:05 – 00:10:06

- **47º) ACTUALIDAD NACIONAL: 1966**¹¹⁹

Bajo este se cubrían varias noticias breves. En este caso “Actualidad Nacional” es la primera noticia del noticiario, con una extensión de casi cuatro minutos. Dentro de ese “Actualidad Nacional” a su vez se repasaban varias noticias más breves aún y la que es de interés dentro de nuestro material es la que consta como segunda noticia de ese “Actualidad Nacional”. Se trata de una pequeña crónica de la romería de “*Os caneiros*” en Betanzos.

Se trata de una fiesta popular que se celebra todos los años en el mes de agosto en la ciudad de Betanzos, provincia de A Coruña, en el marco de las fiestas de San Roque, patrón de la ciudad. Se llama “*Os caneiros*” porque el último día de las fiestas de San Roque la gente solía cruzar en barcas el margen del río Mandeo hasta un campo que llamaban *Campo dos caneiros* donde se pasaba la tarde en romería popular. Es una fiesta que se continúa haciendo, repartida en dos días del mes de agosto (el 18 y el 25) y se sigue cruzando el río en barcas engalanadas de fiesta que permiten el paso desde una orilla a la otra por el Mandeo, coincidiendo con la subida de la marea en la ría así que la romería se alarga hasta que la marea lo permite ya que en bajamar no se puede navegar el río.

El noticiario en el que se narra la romería fue publicado el día 29 de agosto del año 1966 y tiene por particular no solo narrar la romería de ese mes de agosto sino contar que tal evento fue presidido por el entonces actual Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne lo cual le concede a las imágenes dos significados claros. Por un lado, está presente la populista cercanía del régimen al pueblo, ya que la presencia de un Ministro –y además en una romería popular es cuanto menos extraordinaria. En segundo lugar, “*Os Caneiros*” como romería de interés turístico, vuelve sobre la campaña turística desarrollada a lo largo de los años 60 y de la cual, Manuel Fraga, fue principal impulsor.

¹¹⁹ NOT N 1234 C (1966). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1234/1473264/> (00:00:48 – 00:01:36)

La locución se hace eco de esta noticia volviendo a calificativos estereotipados que por otra parte siguen utilizando el pintoresquismo como reclamo.

“La popular y pintoresca romería de los caneiros de Betanzos estuvo este año presidida por el Ministro de Información y Turismo. El Sr. Fraga Iribarne acompaña el desfile fluvial.

La subida y bajada del río coinciden con el ascenso y descenso de las mareas. Las embarcaciones engalanadas que acompañan a la del ministro en alegre caravana por el cauce del río Mandeo, hacen el recorrido a través de uno de los más bellos parajes de la comarca coruñesa. En estas fiestas patronales Betanzos conmemora el quinto centenario del otorgamiento del título de ciudad”.



- **51º) PARADORES DE TURISMO: 1967¹²⁰**

Análisis desarrollado en el capítulo 12.

- **52º) GASTRONOMÍA ESPAÑOLA: 1967¹²¹**

Se resume brevemente. De nuevo, la imagen de Galicia al servicio de la promoción turística de España, a partir de uno de sus recursos más valiosos; y si no valiosos, al menos más repetidos: la gastronomía. Pero no simplemente la gastronomía, sino la gastronomía

¹²⁰ IMAG N 1152 (1967). Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/paradores-turismo/2866167/> (00:00:00 – 00:02:46)

¹²¹ DOC COL 0093 (1967). Dirección: José López Clemente.

Consultar en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/gastronomia-espanola/2900856/> (00:00:00 – 00:02:58)

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso
del folclore musical (1943-1981)

relacionada con los productos de mar, especialmente el marisco. Transcribimos la locución para que se pueda apreciar el mensaje.

“Concha del peregrino en Santiago de Compostela, capital gastronómica de Galicia. Por sus viejas rúas evocadoras, surgen bajo los soportales establecimientos que brindan succulentas mariscadas. Es el reino del pulpo á feira, de la langosta, el centollo, la vieira, la almeja, las estimadas nécoras. El centollo, aunque sea simplemente hervido, merece punto y a parte, pero hay que ingeniárselas para hincarle el diente. La langosta es digna de consideraciones especiales, admite diferentes preparados, todos ellos excelentes, y conviene acompañarla con uno de los buenos vinos españoles. Claro que tratándose de Galicia, este vino es el sabroso Ribeiro, bebido en tazón, que combina de maravilla tanto con la langosta como con cualquier otro marisco”



Es importante entender que esta imagen de Galicia y del turismo asociado a ella caló. Tanto es así que buena parte del turismo nacional que acude a Galicia lo hace en relación a expectativas gastronómicas y que en la ciudad de Compostela, recorriendo a Rúa do Franco, pueden verse un sin fin de vitrinas exactamente iguales que la que se ve en este fotograma del año 1967. Este modelo promocional de turismo funcionó tan bien que Galicia tuvo la ocasión de aprovecharse de ella y poder sacarle partido económico en las temporadas más altas de turismo. Pero así se construyó a sí misma también. Pervivió ese modelo turístico de Galicia hasta hace muy poco y muchos de los restaurantes de los que habla NO-DO no modificaron su estética, su vitrina, su interior en larguísimos años porque, efectivamente, el turista venía buscando a Galicia, exactamente ese producto turístico. Con la aparición y explotación turístico/comercial del producto “Camiño de Santiago”, fueron modificándose las expectativas turísticas en relación a, por ejemplo, Compostela, pasando de ser la “capital gastronómica de Galicia”, como dice la locución, a ser más la meta de un camino cuyo sentido turístico está más en la experiencia de ese caminar, que en el disfrute de la llegada en sí misma.

- **71º) SAN BENITIÑO DE LÉREZ: 1977¹²²**

Se trata del último material documental que forma parte de la presente investigación. Y siendo el más tardío, del año 1977, no deja de ser simbólico que acabe con el misma temática con la que empezaba. A pesar de que aquel “Folklore Español” NOT N 92 A del año 1944 no es el primer NO-DO en trata imágenes relativas a Galicia, es de los primeros sin lugar a dudas. De nuevo en este material, la Romería de San Benitiño de Lérez que veíamos retratando a Galicia en el año 1944. Quizá los únicos cambio verdaderamente visibles en este material, con respecto al antiguo sean las inevitables modas de los asistentes a la romería; pantalones de campana, *jeans*, camisas estrechas, gafas de la época en simbiosis con la ropa de los más ancianos, las boinas, el luto de algunas mujeres, las devotas velas al santo, la peregrinación.

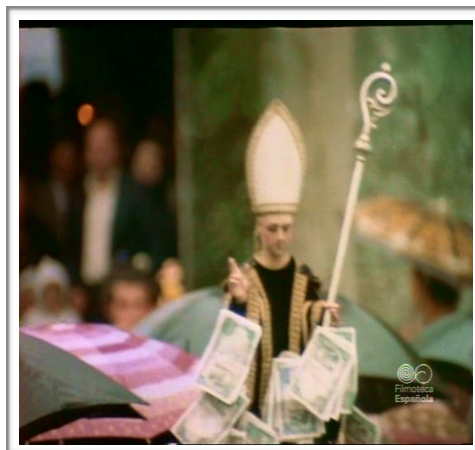
No deja de ser curioso que un pueblo tan pequeño como Lérez atrapó la atención de NO-DO de tal manera como para aparecer en diversas ocasiones a lo largo de sus imágenes.

¹²² NOT N 1802 A (1977). Consultar en: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1802/1467392/> (00:00:17 – 00:03:05)

Diferentes guionistas, locutores, realizadores, montadores, concluían el largo retrato de Galicia en el NO-DO en el pueblito pontevedrés de Lerez. La explicación; en nuestra opinión principalmente la romería dedicada al santo patrón del pueblo y el simbolismo que de ella se desprendía. Sin duda San Benitiño de Lerez resultó ser una estampa, una postal para NO-DO que fue utilizada de diversas formas a lo largo de los años pero que evidencia su lenguaje intemporal.

La cámara recorre el monasterio, el párroco oficiando misa, las ancianas piadosas, los jóvenes disfrutando también de la romería, el pulpo, las rosquillas, el vino en la cantina improvisada en el *campo da festa*, como si este noticiario fuese resumen, sin pretenderlo, de la mirada que NO-DO proporcionaba al mundo de Lerez y de Galicia y lo gallego en general. Lo rural, humilde y sencillo, piadoso, discreto, antiguo, esencial; un mensaje primitivista principalmente, utilizado en los últimos años con la propaganda turística.

El folclore musical en este caso no aparece como tal sino representado a través de todo lo demás dado que la consideración que se tenía de la música de raíz popular estaba sujeta a los mismos procesos folclorísticos que el resto de los elementos culturales que se mostraban de Galicia, ya fuera su gastronomía, su ropa, su lengua, su literatura o sus costumbres. Con el fondo musical de lo que, al menos en la frase A parece ser la *Muiñeira A Camposa* las imágenes y la locución van describiendo la romería de Lerez y su gente con palabras que bien podrían haber sido las mismas que en el 1944 aunque con los anacronismos lingüísticos más adaptados a los tiempos que le tocaba vivir.



APÉNDICES

BIBLIOGRAFÍA

Abella, Rafael. 1996. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de hoy.

_____. 2004. *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España nacional*. Barcelona: Planeta.

Abu-Lughod, Lila. 2012. “Escribir contra la cultura”. *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 9, 19: 129-157.

Amo, Antonio del. 1993. “El noticiario NO-DO en el archivo”. *Archivos de la Filmoteca*, 15: 11-19.

Albarracín, Matilde. 2012. “Identidad(es) lésbica(s) en el primer franquismo”. En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 69-87.

Alonso Tejada, Luis. 1977. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Amador Carretero, Pilar. 2003. “La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica”. *Feminismo/s*, 2: 101-120.

Aparicio Casado, Buenaventura. 1997. “Sigilo, mujer y represión en la sociedad gallega tradicional”. En *Actas do III Congreso de Hª da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada, tomo I*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, 543-561.

Bibliografía

Ardévol Piera, Elisenda. 1995. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*“. [Tesis doctoral dirigida por el Dr. Alexander Moore]. Bellaterra (Barcelona): Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

_____. 2006. *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC.

Asensi Pérez, Manuel. 2009. “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalterno”. En Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 9-39

Ayala, Ángel. 1947. *Obras Completas del R.P. Ángel Ayala, S.I. Tomo I*. Madrid: Imp. Sáez, 921-1087.

Batjin, Mijail. 1998. *Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Bhabha, Homi K. 2013. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Blacking, John. 2006. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial.

Berlanga, Miguel Ángel. 2001. “El uso del folklore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada”. En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, 115-134.

Borau, José Luis. 1998. “NO-DO”. En *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial-SGAE.

Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades.

_____. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

_____. 2007. “El capital simbólico” En *El sentido práctico*. Salamanca: Siglo XXI, 179-193.

_____. 2009. *La eficacia simbólica. Religión y política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Box Varela, Zira. 2008. *La fundación de un Régimen: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<http://eprints.ucm.es/8572/1/T30783.pdf>. [Fecha de consulta 13/01/2015].

_____. 2014a. “Anverso y reverso de la nación: el discurso de la antiespañolada durante los primeros años 40”. En *Seminario de Historia Contemporánea* [24 de abril de 2014]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid: Dep. de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos. <http://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2014-04-10-4-14.pdf>. [Fecha de consulta 13/01/2015]

_____. 2014b. “Símbolos eternos de España. El proceso de institucionalización de la bandera y el himno en el franquismo. En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, 7-23.

Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (eds.). *Collection de la Casa de Velázquez* (142): 7-23.

Bustelo, Francisco. 2006. *La historia de España y el franquismo. Un análisis histórico y económico y un testimonio personal*. Madrid: Editorial Síntesis.

Calle Velasco, M^a Dolores de la. 2003. “El Primero de Mayo y su transformación en San José Artesano”. *Ayer*, 51: 87-113.

http://www.patronsanjose.net/Menu/Arte%20y%20religion/Articulos/Articulos/mono_1mayo_sjobero.pdf. [Fecha de consulta 12/08/2015].

Bibliografía

Cardesín Díaz, Jose María. 2005. “La sociedad gallega en el franquismo”. En *Historia contemporánea de Galicia*. Jesús Juana López-Julio Prada Rodríguez (coords.). Barcelona: Ariel, 295-321.

Carmona Badía, Xán.- Fernández González, Ángel I. 2005. “La economía gallega en el periodo franquista (1939-1975). En *Historia Contemporánea de Galicia*. Jesús Juana López-Julio Prada Rodríguez (coords.). Barcelona: Ariel, 261-293.

Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.

Castelao, Alfonso R. 1961. *Sempre en Galiza*. Buenos Aires: Edición “As Burgas”.

Cendán Fraga, Antonio. 2003. *Xornalismo e medios de comunicación en Galicia durante o franquismo*. Sada (A Coruña): Edición do Castro.

Certeau, Michel de. 2010a. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Luce Giard (ed.). Alejandro Pescador (trad.). México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

———. 2010b. *La invención de lo cotidiano. II. Habitar. Cocinar*. Luce Giard (ed.). Alejandro Pescador (trad.). México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Comaroff, John y Jane. 2011. *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz Editores.

Cortizo, María Encina. 2000. “Lehmberg Ruiz, Emilio”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 6. Emilio Casares (dir. y coord.). Madrid: SGAE.

Costa Clavell, Xavier. 1977. *Las dos caras de Galicia bajo el franquismo*. Madrid: Editorial Cambio.

Costa Vázquez-Mariño, Luís. 1997. “A danza e o baile”. En *Galicia. Antropoloxía. Tomo XXV: Mariñeiros. Creación Estética*. A Coruña: Hércules, 433-465.

_____. 1998a. “El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización”. En *Actas del Segundo Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. (Valladolid, 22 al 24 de marzo de 1996) Luís Costa Vázquez-Mariño (ed.). Valladolid: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 83-103.

_____. 1998b. “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6. Madrid: SGAE, 49-63

_____. 1999. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. [Tesis Doctoral]. Santiago de Compostela: USC, 2v.

Cupeiro, Patricia. 2013. “El patrimonio construido al servicio del poder. Los Paradores Nacionales de Turismo”. En *Las artes y la arquitectura del poder*. Víctor Mínguez (ed.). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 953-964.

_____. 2016. *La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo*. [Tesis doctoral inédita dirigida por el Dr. Juan M. Monterroso Montero]. Universidad Santiago de Compostela.

Derrida, Jacques. 1986. *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. México: Siglo XXI.

Díaz, Ceferino. 2007. *A esforzada conquista da autonomía, 1979-1981*. Vigo: Editorial Galaxia.

Donapetry Camacho, María. 2001. *Toda ojos*. Oviedo: KRK Ediciones.

Eslava Galán, Juan. 2008. *Los años del miedo. La nueva España (1939-1952)*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Bibliografía

Fandiño Pérez, Roberto Germán. 2009. *La Rioja al alcance de todos los españoles. NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia*. Logroño: Gobierno de la La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos.

Fanon, Frantz. 1970. "Racism and culture". En *Toward the African Revolution*. H. Chevalier (trad.). Londres: Pelican

Fernández, Carlos. 1985. *Franquismo y transición política en Galicia: apuntes para una historia de nuestro pasado reciente*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.

Fernández de Rota y Montes, José Antonio. 1987.. *Gallegos ante un espejo: imaginación antropológica en la historia*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro

Ferrer Senabre, Isabel. 2011. "Canto y cotidianidad: visibilidad de género durante el primer franquismo". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 15. <http://www.sibetrans.com/trans/a356/canto-y-cotidianidad-visibilidad-y-genero-durante-el-primer-franquismo> [Fecha de consulta 05/01/2014].

Foucault, Michel. 1978. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

_____. 1992. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Editoria Almagesto.

_____. 1998. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

_____. 1999. *Estrategias de poder. Obras esenciales. Volumen II*. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría (eds. y trad.). Barcelona: Paidós.

_____. 2005. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

_____. 2008. *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*. Madrid: Siglo XXI.

_____. 2012a. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.

_____. 2012b. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 2012c. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fraguas Fraguas, Antonio. 1985. *El traje gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

_____. 1997. "O traxe tradicional de Galicia". En *Galicia. Antropología. Tomo XXV: Mariñeiros. Creación Estética*. A Coruña: Hércules, 467-501.

Franco Bahamonde, Francisco. 1964. *Pesamiento político de Franco. Antología. Selección y sistematización de textos por Agustín del Río Cisneros*. Madrid: Servicio Informativo Español.

Fusi, Juan Pablo. 1985. *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid: El País.

Gallego Méndez, M^a Teresa. 1983. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus.

García Fernández, Emilio C. 1996. "A imaxe cinematográfica durante o franquismo (1940-1970)". En *Historia do cine en Galicia*. Perillos-Oleiros (A Coruña): Vía Láctea, 139-257.

García Serrano, Rafael. 1953. *Bailando hasta la Cruz del Sur*. Madrid: Gráficas Cies.

Gledhill, John. 2000. *El poder y sus disfraces*. Barcelona: Bellaterra.

González Casanova, Pablo. 2006. "El colonialismo interno". En *Sociología de la explotación*. Buenos Aires: CLASCSO, 185-205.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/gonzalez/colonia.pdf> [Fecha de consulta 03/08/2016]

Bibliografía

González Pérez, Clodio. 1998. “A Música popular na sociedade rural. Home, espacio e terra”. En *O feito diferencial galego na música*, Vol.1. Grupo Milladoiro (coord.). Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego-A Editorial da Historia, 49-99.

_____. 2014. *O traxe tradicional galego*. Baiona: Nigratrea.

González Rodríguez, Daniel. 1963. *Así canta Galicia. Cancionero popular gallego*. Orense: La Región.

Gómez García, Pedro. 2002. “El ritual como forma de adoctrinamiento”. *Gazeta de Antropología*, 18, artículo 01.

http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.html [Fecha de consulta 21/03/2016].

Geertz, Clifford. 2011. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Groba González, Xavier. 1997. “O estudio da música tradicional galega e o canto de tradición oral”. En *Galicia. Antropoloxía. Tomo XXV: Mariñeiros. Creación Estética*. A Coruña: Hércules, 327-359.

Gubern, Román. 1993. “NO-DO: la mirada del Régimen”. *Archivos de la Filmoteca*, 15: 5-9.

Guha, Ranajit. 1997. “La Prosa de la Contra-Insurgencia”. En *Debates Postcoloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: Editorial Historias, 33-72

_____. 2002. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.

Hall, Stuart. 1980. “Codificar y decodificar”. En *Culture, media y lenguaje*. Silvia Delfino (trad.). London: Hutchinson, 129-139.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. la reinvención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Hernández, Marta. 1976. “El NO-DO al alcance de todos los españoles”. En *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 161-169.

Hernández Robledo, Miguel Ángel. 2003. *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

Hobsbawm, Eric J. y Ranger, Terence. 2013. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Hoyos Sancho, Nieves de. 1971. *El traje regional de Galicia*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Galegos – CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Juliano, Dolores. 2012. “Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo”. En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 35-47.

Labanyi, Jo. 2003. *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de Trabajo H2004/02.

http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00000501_00001000/00000612/00000612_090h0101.PDF. [Fecha de consulta 15/12/2014]

Lagunas Arias, David. 2010. “Antropología, cultura y turismo (y un ejemplo)”. En *Patrimonio, identidad y complejidad social. Enfoques interdisciplinarios*. Patricia Fournier García y Fernando López Aguilar (coords.). México D.F.: ENAH, 379-394.

<http://personal.us.es/dlagunas/uploads/dlagunas/publicaciones/49.Antropologa,%20cultura%20y%20turismo.pdf> [Fecha de consulta 08/04/2016]

Bibliografía

Levi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

Linares, Juan José. 1986. *O baile en Galicia. Método de aprendizaxe*. Vigo: Galaxia.

Lizarazu de Mesa, M. Asunción. 1996. “En torno al folklore musical y su utilización: el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”. *Anuario Musical*, 51: 233-245.

López Santillán, Ángeles A. y Marín Guardado, Gustavo. 2010. “Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: Una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura”. *Relaciones. Estudios de Historia y sociedad*, vol. XXXI, 123: 219-258.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13715893008> [Fecha de consulta 08/04/2016]

Lukes, Steven. 2007. *El poder. Un enfoque radical*. Jorge Deike [trad.]. Madrid: Siglo XXI

Máiz, Bernardo. 1998. *Galicia na II República e baixo o franquismo*. Vigo: Edicións Xerais.

Marcilhacy, David. 2014. “La hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”. En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Stéphane Michounneau y Xosé M. Núñez Seixas (eds.). Madrid: Collection de la Casa de Velázquez (142), 73-102.

Martí i Pérez, Josep. 1996. *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

_____. 1998. “A tradición vista a través do folclorismo”. En *O feito diferencial galego na música*, vol.2. Grupo Milladoiro y Carlos Villanueva (coord.). Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego-A Editorial da Historia, 323-350.

Martíns Rodríguez, María Victoria. 2012. “Modelos de mujer bajo el franquismo”. En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 275-291.

Méndez, Lourdes. 2004. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

Miguel, Amando de. 1975. *Sociología del Franquismo. Análisis ideológico de los Ministros del Régimen*. Barcelona: Editorial Euros.

Molinero, Carmen. 2005. *La captación de las masas. Política social y Propaganda en el Régimen Franquista*. Madrid: Cátedra.

Moradiellos, Enrique. 2003. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____. 1998. *La conferencia de Potsdam de 1945 y el problema español*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

Murado, Miguel-Anxo. 2013. *Outra idea de Galicia*. Barcelona: Debate.

Murray Mas, Ivan. 2015. *Capitalismo y turismo en España. Del “milagro económico” a la “gran crisis”*. Barcelona: Alba Sud Editorial.

<http://www.albasud.org/publ/docs/68.ca.pdf> [Fecha de consulta 08/04/2016]

Naya Pérez, Juan. 1964. *El traje*. Vigo: Editorial Castrelos.

Noya, Javier. 2002. *La imagen de España en el exterior. Estado de la Cuestión*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.

http://www.realinstitutoelcano.org/publicaciones/libros/Imagen_de_Espana_exterior.pdf
[Fecha de consulta 10/04/2016]

Bibliografía

Núñez Díaz- Balart, Marta. 2003. *Mujeres Caídas. Prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid: Oberon.

Núñez-Varela y Lendoiro, José Raimundo y Rivadulla Porta, José Enrique. 1984. *Historia documentada de Betanzos de los Caballeros: siglos XV y XVI. Tomo I*. Santiago de Compostela (A Coruña): Fundación Caixa Galicia.

Ortiz, Carmen. 1997. “El folklore y el franquismo”. En *Ciencia y fascismo*. Rafael Huertas y Carmen Ortiz (ed.). Madrid: Doce Calles, 161-179.

_____. 1999. “The Uses of folklore by the Franco Regime”. *Journal of Amercian Folklore*, 446: 479-496.

_____. 2012. “Folclore, tipismo y política. Los trajes de la Sección Femenina de Falange”. *Gazeta de Antropología*, 28 (3), artículo 01. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432>. [Fecha de consulta 07/12/2014].

Orwell, George. 2000. *Homenaje a Cataluña*. Bilbao: Virus Editorial.

Osborne, Raquel. 2012. *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Otero, Luis. 1999. *La Sección Femenina*. Madrid: Edaf.

Pack, Sasha D. 2009. *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.

Payne, Stanley G. 1987. *El régimen de Franco*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 2005. *El franquismo. Primera Parte*. Madrid: Arlanza Ediciones.

Pedrell, Felipe. 1958. *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

Pereira González, Fernando. 2005. “*Folklore e historia. Sobre algúns usos da cultura popular galega durante o século XIX*”. *ADRA*, 0: 19-31.

<http://www.museodopobo.es/uploads/pdf/Revista%20Adra%200.pdf> [Fecha de consulta 06/02/2015]

Pérez Cortes, Sergio. 1997. “El poder. Del poder político al análisis sociológico”. En *Filosofía política I. Ideas políticas y movimientos sociales*. Fernando Quesada (ed.). Valladolid: Editorial Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 97-115.

Pérez Lorenzo, Miguel. 1997 “Panorama del instrumental musical popular en Galicia”. En *Galicia. Antropología*, tomo XXV. A Coruña: Hércules, 360-400.

Pérez Sánchez, Gema. 2004. “El franquismo, ¿un régimen homosexual?”. *Orientaciones*, 7: 29-48.

Pintos Peñaranda, M^a Luz. 1997. “Corpo de muller. Ruptura e nova identidade”. En *Corpo de muller. Discurso, poder, cultura*. María Xosé Agra Romero (coord.). Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 15-57.

Platero Méndez, Raquel (Lucas). 2009. “Lesboerotismo y la masculinidad en las mujeres de la España franquista”. *Bagoas*, 3: 15-38.

http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/IMG/pdf_7_Platero_2008_lesboerotismo_y_masculinidad_de_las_mujeres_en_la_espana_franquista.pdf.

[Fecha de consulta 12/12/2014]

____ (ed.). 2012a. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Edicións Bellaterra.

____. 2012b. “ ‘Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines’: la represión de la masculinidad femenina bajo la dictadura”. En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 175-190.

Bibliografía

Prada Rodríguez, Julio (ed.). 2013. *Franquismo y represión de género en Galicia*. Madrid: Catarata.

Preston, Paul. 1986. *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*. Barcelona: Plaza y Janés.

_____. 1987. *La guerra civil española*. Barcelona: Plaza y Janés.

_____. 1997. *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*. Barcelona: Península.

_____. 1999. *La República aislada: Hostilidad internacional y conflictos internos durante la guerra civil*. Madrid: Península.

_____. 2006. *Franco. "Caudillo de España"*. Barcelona: Debolsillo.

_____. 2011. *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: Debate.

Primo de Rivera, Pilar. [s.f.]a. *Discursos, circulares, escritos*. Madrid [Afrodisio Aguado]: Sección Femenina de FET y de las JONS.

_____. [s.f.]b. *Circulares de la delegada nacional. Años 1936-1947*. Madrid: Delegación Nacional de Sección Femenina de FET y de las JONS.

<http://www.maalla.es/Libros/Circulares%20SF%20de%20FET%20y%20JONS%201936-1947.pdf>. Consultado en formato digital. [Fecha de consulta 16/08/2015]

_____. 1983. *Recuerdos de una vida*. Madrid: Dyrsa.

Ramos Lozano, M^a Pilar. 2010. "La acción política en la sombra: los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange a través de NO-DO, 1943-1953". En *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*. Lucía Prieto Borrego (Ed.). Málaga: Centro de Ediciones de la diputación de Málaga, 119-133.

_____. 2013. “Género y Falange: un recorrido historiográfico sobre la Sección Femenina”. En *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 424-442.

_____. 2014. *Comunicación y estrategias de organización de la Sección Femenina de Falange. Representaciones: NO-DO, 1943-1953*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Richmond, Kathleen. 2004. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.

Rico Boquete, Eduardo. 2005. “El franquismo en Galicia”. En *Historia contemporánea de Galicia*. Jesús Juana López-Julio Prada Rodríguez (coords.). Barcelona: Ariel, 325-351.

Rodríguez Fernández, Francisco. 2011. *O traxe muradán*. A Coruña: Mongraf.

Rodríguez Lago, José Ramón. 2004. *La Iglesia en la Galicia del franquismo*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.

Rodríguez Martínez, Saturnino. 1999. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

Rodríguez Mateos, Araceli. 2008. *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Ediciones RIALP.

Rodríguez Rodríguez, Xavier. 1988. *O traxe tradicional galego*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Relación coas Comunidades Galegas.

Rosón Villena, María. 2012. “Contramodelo a la femininidad burguesa: construcciones visuales del poder de la sección Femenina de Falange”. En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 293-309.

Bibliografía

Sáenz-Chas Díaz, Belén. 2014. "Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia". *ADRA*, 9: 41-55.

<http://www.museodopobo.es/uploads/pdf/Revista%20Adra%209%20web.pdf> [Fecha de consulta 07/01/2015].

Said, Edward W. 1996. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología". En *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*. Beatriz González Stephan (comp.). Caracas: Nueva Sociedad, 23-59

_____. 2013. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Sampedro y Folgar, Casto. 1942. *Cancionero Musical de Galicia*, 2 volúmenes. José Filgueira Valverde (Reconstitución, introducción y notas bibliográficas). Pontevedra: El Museo de Pontevedra (reimpresión facsímil de la edición de 1942: A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982)

Sánchez, Pura. 2012. "Individuas de dudosa moral". En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 105-121.

Sánchez-Biosca, Vicente. 2014. "El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal". En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (eds.) Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 177-195.

Sánchez López, Rosario. 1990. *Mujer Española, una sombra de destino en lo Universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia.

_____. 2007. *Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición*. Murcia: Murcia Editora Regional.

Schubarth, Dorothé y Santamarina, Antón. 1982. *Cancioneiro galego de Tradición Oral*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. *¿Pueden hablar los subalternos?*. Manuel Asensi Pérez (trad. y ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Stehrenberger, Cécile Stephanie. 2012a. "Bichos raros: los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial". En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Raquel (Lucas) Platero Méndez (ed.). Barcelona: Edicions Bellaterra, 301-324.

_____. 2012b. "Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial. Un caso de estudio del vínculo entre política de género y colonialismo". En *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Raquel Osborne (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 311-327.

Suárez Fernández, Luis. 1993. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Nueva Andadura.

Tessada, Vanessa S. 2013. "Fronteras de la Comunidad Hispánica de Naciones. El aporte de la Sección Femenina de Falange y su proyección en Latinoamérica". *Ilcea*, 18. <http://ilcea.revues.org/2068> [Fecha de consulta 29/12/2014]

Trajes de España: Colección de Eva María Duarte de Perón. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1948.

Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

_____. 1993. "NO-DO. El tiempo y la memoria". En *Cuadernos de la Filmoteca*, I. Madrid: Filmoteca Española.

Tusell, Javier. 1997. "La Segunda República. De la Segunda República a la Guerra Civil". En *Historia de España*. Vol. XII. Madrid: Espasa Calpe.

Bibliografía

Tuzi, Gracia. 2010. "La pandereta es de las mujeres. Strumenti musicali ed identità di genere". *TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 14. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere>. [Fecha de consulta 05/01/2015].

Vallejo Pousada, Rafael. 2013. "Turismo y desarrollo económico en España durante el franquismo, 1939-1975". En *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa*, VII: 423-452. <https://grupoturhis.files.wordpress.com/2013/07/2013-turismo-vallejo.pdf> [Fecha de consulta 10/04/2016]

Villalba Granda, César. 1943. "El puente del Pedrido". *Revista de Obras Públicas*. Tomo I (2743): 500-513. http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1943/1943_tomoI_2743_03.pdf [Fecha de consulta 16/01/2016]

_____. 1943. "El puente del Pedrido. Segunda parte: superestructura". *Revista de Obras Públicas*. Tomo I (2746): 75-88. http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1944/1944_tomoI_2746_05.pdf [Fecha de consulta 16/01/2016]

VV.AA. 1997. *O feito diferencial galego na música*. Grupo Milladoiro, Carlos Villanueva (coord.). Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

VV.AA. 2000. *El traje tradicional gallego: colección de Piluca Montenegro*. [colección de la exposición del 3 al 29 de abril de 2000 en Casa de Galicia, Madrid]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia- Secretaría Xeral de Presidencia.

VV.AA. 2002. *O traxe*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

VV.AA. 2006. *Lo que han hecho en Galicia. Violencia política, represión y exilio (1936-1939)*. Jesús de Juana y Julio Prada (coords.). Barcelona: Crítica Contrastes.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

VV.AA. 2014. *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid:
Casa de Velázquez.

Werner, Carmen. 1955. *Convivencia Social (Formación Familiar y Social). Tercer Curso*.
Madrid: Ediciones de la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S.

DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

FILMOTECA ESPAÑOLA

Ronda Española. 1951. Dir. Ladislao Vajda. Chamartín Productoras: España. DVD-7503. Archivo de Filmoteca Española.

NOT N 6. 8 de febrero de 1943.

NOT N 18. 3 de mayo de 1943.

NOT N 90 A. 18 de septiembre de 1944.

NOT N 92 A. 2 de octubre de 1944.

DOC BN 147. “TAREA Y MISIÓN: II CONCENTRACIÓN DE LA S.F. EN EL ESCORIAL”. No consta dirección. 1944.

NOT N 192 A. 9 de septiembre de 1946.

NOT N 253 B. 10 de noviembre de 1947.

DOC BN 000. “CAMPEONES DE LA AMISTAD”. Dir. Alberto Reig Gonzalbes . 1947.

DOC BN 000. “LA PRIMERA DAMA ARGENTINA EN ESPAÑA”. Dir. Alberto Reig Gonzalbes. 1947.

NOT N 291 B. 2 de agosto de 1948.

NOT N 395 B. 31 de julio de 1950.

NOT N 402 A. 18 de septiembre de 1950.

IMAG N 284. "LA FERIA DEL CAMPO". 1950.

NOT N 453 A. 10 de septiembre de 1951.

DOC BN 000. "GALICIA Y SUS GENTES". Dir. Alberto Reig Gonzalbes y Cristian Anwander Aman. 1951.

NOT N 488 B. 12 de mayo de 1952.

IMAG N 391. "RUTAS GALAICAS". 1952.

IMAG N 395. "CAMPO Y CIUDAD EN GALICIA". 1952.

IMAG N 403. "CONTRASTES DE GALICIA". 1952.

NOT N 528 A. 16 de febrero de 1953.

NOT N 543 A. 1 de junio de 1953.

NOT N 545 A. 15 de junio de 1953.

NOT N 557 B. 7 de septiembre de 1953.

NOT N 600 A. 5 de julio de 1954.

NOT N 609 B. 6 de septiembre de 1954.

NOT N 626 A. 3 de enero de 1955.

IMAG N 554. "DANZAS ESPAÑOLAS". 1955.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

NOT N 716 A. 24 de septiembre de 1956.

DOC COL 009. “AIRES DE MI TIERRA”. Dir. Alberto Carles Blat. 1958.

NOT N 853 A. 11 de mayo de 1959.

IMAG N 748. “DANZA Y CANCIÓN. I DEMOSTRACION SINDICAL”. 1959.

IMAG N 770. “MUJERES DE ESPAÑA. XXV AÑOS DE LA SECCIÓN FEMENINA”. 1959.

DOC BN 233. “VEINTE AÑOS DE PAZ”. Dir. José López Clemente. 1959.

NOT N 887 A. 4 de enero de 1960.

NOT N 908 B. 30 de mayo de 1960.

IMAG N 800. “EN EL ESTADIO BARCELONES. III DEMOSTRACION SINDICAL”. 1960.

NOT N 1029 C. 24 de septiembre de 1962.

IMAG N 904. “V DEMOST. SINDICAL. HOMENAJE A LOPE DE VEGA”. 1962.

IMAG N 957. ”VI DEMOSTRACIÓN SINDICAL. AL AIRE LIBRE”. 1963.

IMAG N 1031. “XXV AÑOS DE PAZ EN LA CULTURA ESPAÑOLA.” 1964.

NOT N 1175 A. 12 de julio de 1965.

NOT N 1178 B. 2 de Agosto de 1965.

NOT N 1180 A. 16 de agosto de 1965.

NOT N 1180 B. 16 de agosto de 1965.

IMAG N 1063. "PONTEVEDRA PARA QUEDARSE". 1965.

NOT N 1234 C. 29 de agosto de 1966.

NOT N 1237 C. 19 de Septiembre de 1966.

IMAG N 1113. "IX DEMOSTRACION SINDICAL. HOMENAJE A GRANADOS". 1966.

NOT N 1285 A. 21 de Agosto de 1967.

IMAG N 1152. "PARADORES DE TURISMO". 1967.

DOC COL 0093. "GASTRONOMÍA ESPAÑOLA". Dir. José López Clemente. 1967.

DOC COL 3131. "VII FERIA DEL CAMPO". Dir. Juan Manuel de la Chica Pallín. 1968.

IMAG N 1218. "GIMNASIA Y FOLKLORE. XI DEMOSTRACIÓN SINDICAL". 1968.

NOT N 1389 A. 18 de agosto de 1969.

DOC COL 0418. "LA FIESTA DEL TRABAJO. XII DEMOSTRACIÓN SINDICAL". No consta dirección. 1969.

NOT N 1409 B. 5 de enero de 1970.

DOC COL 1001. "ORENSE". Dir. Juan Manuel de la Chica Pallín. 1971.

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

DOC COL 0911. “GIMNASTAS JAPONESES EN ESPAÑA”. . Dir. Juan Manuel de
la Chica Pallín 1971.

NOT N 1533 A. 22 de mayo de 1972.

NOT N 1552 A. 2 de octubre de 1972.

NOT N 1583 B. 7 de mayo de 1973.

NOT N 1601 A. 10 de septiembre de 1973.

DOC COL 1940. “VIGO A TRAVÉS DE NO-DO (1944-1973). No consta dirección.
1973.

NOT N 1634 A. 6 de mayo de 1974.

NOT N 1656 A. 7 de octubre de 1974.

DOC COL 1716. “LA XVIII DEMOST SINDICAL HOMENAJE A LA MUJER”. Dir.
Ismael Palacio Aldea. 1975.

DOC COL 1684. “VIGO Y LA CAMELIA”. Dir. Miguel Melcón Hernando. 1975.

NOT N 1736 A. 3 de mayo de 1976.

DOC COL 2016. “VISITA REAL A LA CORUÑA”. Dir. José López Clemente. 1976.

NOT N 1802 8 de agosto de 1977.

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN: A.G.A.

p.114: “*Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular por la cual se establece la obligatoriedad de NO-DO*” el 11 de diciembre de 1942. [ID (03) 52.1 CAJA 80046; 73/50.301-50.303].

p.118, 119: “*Contrato de Colaboración NO-DO y UFA*” del 20 de noviembre de 1942. [ID (03) 49.1 CAJA 113; 23/27.704-28.302]

p.120, 121: “*Relación de la plantilla de profesionales contratados por NO-DO el 1 de enero de 1943*” del 14 de diciembre de 1942 [ID (03) 49.1 CAJA 146 (Carpeta 77); 21/00146]

190, 308, 309, 310, 311: “*Recortes de prensa de las crónicas sobre los viajes de Coros y Danzas a América*”. Fecha de junio de 1948. [ID (03) 51.23 CAJA 32 (Grupo 7 N°1); 23/27.704-28.302]

p.322, 323, 324: “*Circular de la Delegada Provincial de la Sección Femenina (Firmada por M^a Josefa Sampelayo)*” Madrid, 23 de marzo de 1948. [ID (03) 51.23 CAJA 60 (Grupo 7 N°1); 23/27.704-28.302]

p.338, 339: “*Informe sobre los grupos que han realizado el viaje a la Argentina*”. 1948. [ID (03) 51.23 CAJA 60 (Grupo, 7 N°1); 23/27.704-28.302]

p.343: Recortes de prensa de “*La France de Marseille*” del 26 de mayo de 1951. [ID (03) 51.23 CAJA 31 (Grupo 7 N°1); 23/27.704-28.302]

ARCHIVO MUNICIPAL DE BERGONDO: A.M.B.

p.273: “*Sesión extraordinaria celebrada por el Excmo. Ayuntamiento el día 31 de Diciembre de 1943*”. Libro de Actas del Ayuntamiento de Betanzos. CAJA 52. Fol. Noventa y cinco.

ABREVIATURAS Y ACRÓNIMOS

AMB.: Archivo Municipal de Betanzos.

AGA.: Archivo General de la Administración

BNE.: Biblioteca Nacional de España

BX da USC: Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela.

BWV: Bach Werke Verzeichnis (Catálogo de obras de Johann Sebastian Bach)

C y D: Coros y Danzas

C.P.: Conversación personal

DOC BN: Documental en blanco y negro

DOC COL: Documental en color

FE: Filmoteca Española

FET y de las JONS: Falange Española Tradicionalista y de las JONS

ÍBID: En el mismo lugar

ÍBIDEM: Igual que la referencia anterior

IMAG: Revista Imágenes

JONS: Junta Ofensiva Nacional-Sindicalista

OPUS/Op.: Obra

NO-DO: Noticiario Documental

NOT: Noticiario

RTVE: Radio Televisión Española

SEU: Sindicato Español Universitario

SS: Schutzstaffel (Escuadras de Defensa de la Alemania nazi)

UFA: Universum Film AG (Organismo cinematográfico alemán)

RELACIÓN DE FOTOGRAMAS NO-DO

- NOT N 6 (1943) “Santiago de Compostela”:** pp.217, 228, 229, 232, 235, 238, 239
- NOT N 18 (1943) “El Caudillo en Galicia”:** pp.266, 267 (4), 276
- NOT N 90 A (1944) “Campamento Pilar Madrazo”:** pp.622 (3)
- NOT N 92 A (1944) “Folklore español”:** p.746 (3)
- DOC BN 147 (1944) “Tarea y Misión: II Concentración de la Sección Femenina en el Escorial”:** p.625 (2)
- NOT N 192 A (1946) “Festejos populares”:** p.717 (3)
- DOC BN 000 (1947) “Campeones de la Amistad”** p.719
- DOC BN 000 (1947) “La primera dama argentina en España”:** pp.294 (2), 628
- NOT N 291 B (1948) “Argentina y España”:** p.342
- NOT N 395 B (1950) “Danzas Españolas”:** p.630
- NOT N 402 A (1950) “Costumbres religiosas y populares”:** p.720 (2)
- IMAG N 284 (1950) “La Feria del Campo”:** p.721
- NOT N 453 A (1951) “Franco en Galicia”:** p.263, 747 (2)
- DOC BN 000 (1951) “Galicia y sus gentes”:** pp.139, 168, 413 (12), 414 (15), 428 (2), 429 (3), 432, 435 (2), 436, 437 (3), 439, 440, 463
- NOT N 488 B (1952) “Santiago de Compostela”:** p.723 (2)
- IMAG N 391 (1952) “Rutas Galaicas”:** p.754 (2)
- NOT N 528 A (1953) “Fiestas Patronales”:** p.759 (2)
- NOT N 543 A (1953) “Cabalgata Folklórica”:** p.707
- NOT N 545 A (1953) “Romería da Franqueira”:** p.753
- NOT N 557 B (1953) “Franco en Galicia”:** p.709 (2)
- NOT N 600 A (1954) “Festejos tradicionales”:** p.709
- NOT N 626 A (1955) “Fiesta infantil”:** p 728 (2)
- IMAG N 554 (1955) “Danzas Españolas”:** p.632 (2)
- NOT N 716 A (1956) “Distinción a Mr. Lodge”:** p.725
- DOC COL 0009 (1958) “Aires de mi tierra”:** pp.485, 495, 496 (2), 497 (3)
- IMG N 748 (1959) “Danza y Canción. I Demostración Sindical”:** pp.367, 662 (2), 663, 664

IMAG N 770 (1959) “Mujeres de España. XXV Años de la Sección Femenina”: pp. 632, 634 (2)

DOC BN 233 (1959) “Veinte Años de Paz”: p.635

NOT N 887 A (1960) “Trajes regionales”: p.637 (3)

IMAG N 800 (1960) “En el Estadio Barcelonés. III Demostración Sindical”: pp.352, 365, 367 (2), 368, 369, 370, 377, 382 (2), 383 (3)

NOT N 1029 C (1962) “Actualidad Nacional”: p.726

IMAG N 904 (1962) “Homenaje a Lope de Vega. V Demostración Sindical”: p. 667 (2)

IMAG N 957 (1963) “VI Demostración Sindical. Al aire libre”: p.672

NOT N 1175 A (1965) “Reflejos del Mundo”: pp. 639, 641 (2)

NOT N 1178 B (1965) “Los Coros y Danzas de España en Barajas”: pp. 642, 643 (2)

NOT N 1180 A (1965) “Información Nacional”: p.732 (2)

NOT N 1180 B (1965) “Información Nacional”: p.734 (4)

NOT N 1234 C (1966) “Actualidad Nacional”: p.764 (2)

NOT N 1237 C (1966) “Informaciones y Reportajes”: p.737 (2)

IMAG N 1113 (1966) “Homenaje a Enrique Granados. IX Demostración Sindical”: pp.673, 674, 675, 677, 678 (3), 679

NOT N 1285 A (1967) “Franco en Galicia”: pp.644, 645, 646

IMAG N 1152 (1967) “Paradores de Turismo”: pp.168, 518 (3), 519 (3), 520, 526, 527, 528 (2)

DOC COL 0093 (1967) “Gastronomía Española”: p.765 (3)

DOC COL 3131 (1968) “VII Feria del Campo”: p.713 (2)

IMAG N 1218 (1968) “Gimnasia y Folklore. XI Demostración Sindical”: p. 681 (3)

NOT N 1389 A (1969) “Noticias Breves”: p, 648 (2)

DOC COL 0418 (1969) “La Fiesta del Trabajo. XII Demostración Sindical”: p.372, 684 (2)

NOT N 1409 B (1970) “La muiñeira Vella”: p.652 (4)

DOC COL 1001 (1971) “Orense”: p.714

DOC COL 0911 (1971) “Gimnastas japoneses en España”: pp.544, 545 (2), 546, 548, 551, 556 (2), 560

NOT N 1533 A (1972): “Informaciones y Reportajes”: p.739 (2)

NOT N 1552 A (1972) “Informaciones y Reportajes”: p.654

NOT N 1583 B (1973) “XVI Demostración Sindical”: p.686

La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del
uso del folclore musical (1943-1981)

NOT N 1601 A (1973) “Artesanía popular”: pp. 740 (2)

NOT N 1634 A (1974) “Informaciones y reportajes. XVII Demostración Sindical:
pp.372, 687, 688, 689 (5)

NOT N 1656 A (1974) “Puertedeume”: pp. 743 (2), 744 (3)

DOC COL 1716 (1975) “La XVIII Demostración Sindical. Homenaje a la Mujer”:
pp.372, 696 (2), 697 (2),

DOC COL 1684 (1975) “Vigo y la Camelia”: p.659

NOT N 1736 A (1976) “Gastronomía Gallega”: pp.566, 570 (6)

DOC COL 2016 (1976) “Visita Real a La Coruña”: p.716

NOT N 1802 A (1977) “San Benitiño de Lérez”: p.767

